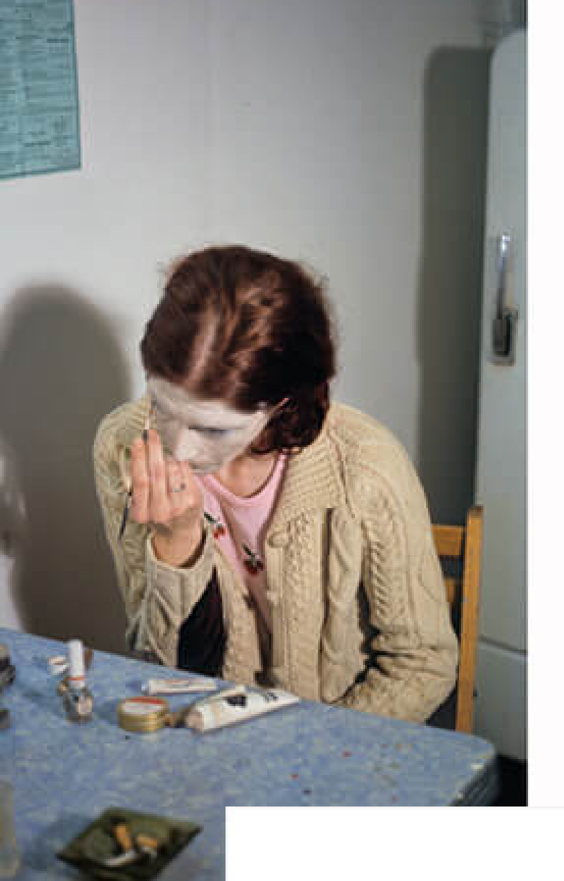




SUZY LAKE

SA VIE ET SON ŒUVRE

Par Erin Silver








Table des matières

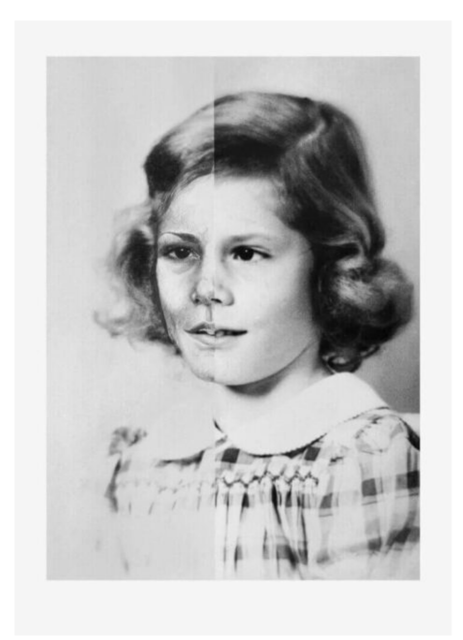


BIOGRAPHIE

Des décennies avant que l'égoportrait ne déclenche un changement de paradigme culturel, Suzy Lake (née en 1947) change le cours de l'histoire de l'art avec son appareil photo, qu'elle emploie comme outil d'investigation sur la fabrication du moi, utilisant son propre corps comme modèle pour étudier les questions d'identité, de genre, de beauté et de vieillissement. Lake met à profit la technologie et l'art pour créer des œuvres qui, intégrant des éléments de théâtre, de performance et de jeu de rôle, sont si en avance sur leur temps que le monde de l'art a mis près de deux décennies pour les rattraper. En tant que militante, Lake témoigne d'un profond engagement envers le féminisme et les droits civils.

Sa production artistique s'étend sur plus de quarante ans, et elle est aujourd'hui reconnue à travers le monde comme l'une des plus importantes créatrices d'images.

PREMIÈRES ANNÉES À DÉTROIT

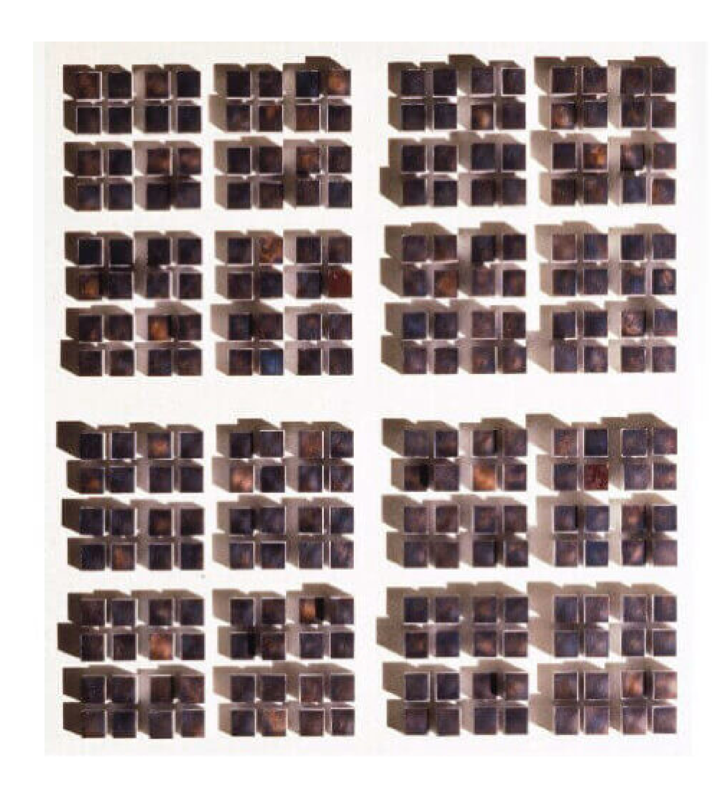


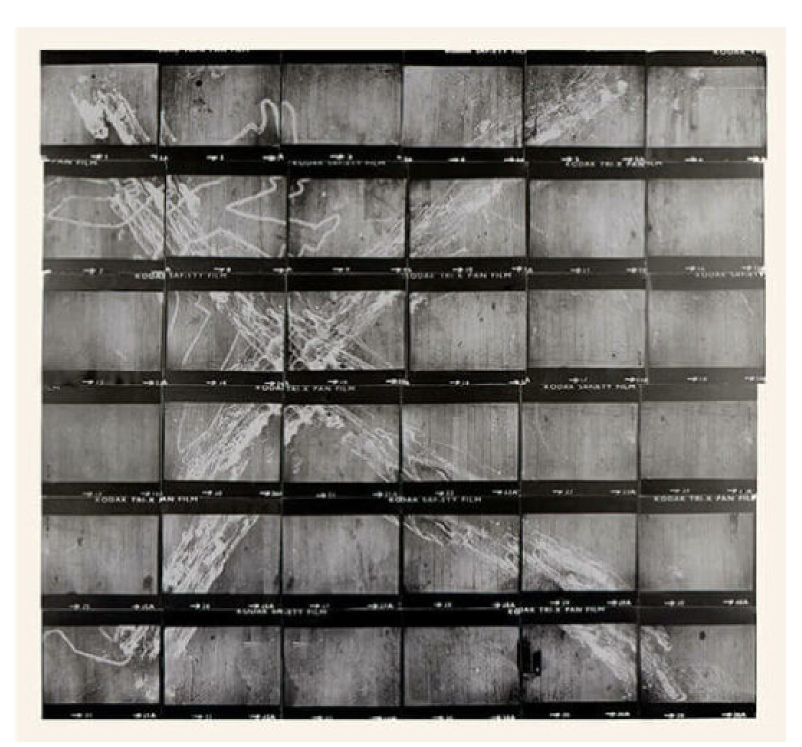


GAUCHE : Suzy Lake, *6 Over 28* (*6 sur 28*), 1975, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté et dessin au crayon de plomb, 96,5 x 71 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Photo de mariage des parents de Suzy Lake, Helen et Robert Marx, 1944, photographe inconnu.

Suzy Marx (plus tard Lake) naît le 14 juin 1947 à Détroit, au Michigan, dans une famille ouvrière germano-américaine. Son père, Robert Marx, ancien combattant de la Seconde Guerre mondiale, est couvreur, et sa mère, Helen Marx, femme au foyer. Les ancêtres de Robert sont établis dans la ville depuis 1883. Lake grandit sur l'avenue Washtenaw, dans un quartier à prédominance blanche de l'est de Détroit, au sein d'une famille conservatrice et besogneuse. Pendant cette décennie des années 1950, au milieu des divisions raciales et des bouleversements politiques marquant la ville, Lake est frappée par la disparité des mauvaises conditions de travail et de vie des familles afro-américaines qui cherchent à s'installer dans le secteur. Elle se souvient : « Mon père avait un atelier de toiture et de tôlerie dans la ville […] C'était dans un quartier isolé […] Enfant, j'étais consciente des inégalités et du racisme, alors quand j'ai été assez grande pour agir, j'ai rejoint des groupes de solidarité[1]. » Plus tard, elle s'engage dans les mouvements antiguerre et des droits civiques des années 1960.

Le grand-père de Lake, Arthur Marx, est un peintre amateur qui encourage le développement artistique de sa petite-fille en dessinant avec elle et en l'emmenant au Detroit Institute of Arts (DIA). Malgré une éducation traditionnelle, notamment en ce qui concerne les rôles liés au genre, dans laquelle les femmes sont dissuadées de poursuivre des études supérieures pour mieux assumer des responsabilités domestiques, la famille de Lake la pousse à aller à l'université. Animée depuis l'enfance d'un intérêt pour les arts visuels qui se poursuit à l'école secondaire, Lake s'inscrit d'abord au College of Fine Arts de la Western Michigan University en 1965 et, l'année suivante, à la Wayne State University, se spécialisant dans les arts visuels en atelier, en particulier en peinture et en gravure.





GAUCHE : David Barr, *Relief Construction No. 20* (*Construction de reliefs nº 20*), v.1964, acajou, cuivre, peinture, 82,9 x 82,6 x 6,4 cm, Detroit Institute of Arts. DROITE : Suzy Lake, *Contact X*, 1973, 36 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, 18 x 25,4 cm chacune, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Durant ses études, Lake est tout spécialement attirée par l'expressionnisme abstrait et l'expressionnisme allemand (une fascination que lui a insufflée son grand-père), veillant à absorber toutes les influences possibles. À Wayne State, Lake est inspirée par les professeurs David Barr (1939-2015) et Robert Wilbert (1929-2016); le premier est sculpteur, le second, peintre figuratif, et son cours de design pose les bases de l'intérêt de Lake pour les techniques formalistes. D'ailleurs, dans son art, elle se concentre sur les qualités purement visuelles de la ligne, de l'espace, de la texture, de la forme et de la présentation plutôt que sur la représentation ou le contenu narratif. Par exemple, dans *Contact X*, 1973, elle élabore une configuration de trente-six planches-contacts selon un motif quadrillé, pour former l'image photographique d'un plancher de bois franc sur lequel est peint un grand X blanc, et elle trace le contour de deux jambes avec des pieds pendants dans le coin supérieur gauche. L'intérêt premier de Lake pour la question de la perception d'un objet dans l'espace est évident dans cette image, qui met l'accent sur la composition. En photographiant le X qu'elle a d'abord peint et en fractionnant l'image en plusieurs parties, Lake demande tacitement au spectateur d'assembler mentalement la composition et de réfléchir à la relation entre la peinture, la photographie et l'action de voir.





GAUCHE : Amedeo Leone (architecte), dessin architectural du projet de logement Jeffries, Smith Hinchman & Grylls, Inc., C. Howard Crane Associates, s.d., 1 diapositive sur support en carton, 15,2 x 16,5 cm, Burton Historical Collection, Detroit Public Library.
DROITE : Pillage sur la 12e rue, émeutes de Détroit, 24 juillet 1967, photographe inconnu.

Pendant ses études universitaires, Lake s'installe au centre-ville de Détroit, où les tensions raciales qui déchirent la ville l'amènent à s'impliquer dans le mouvement des droits civiques alors en plein essor. Bien qu'elle ait toujours été « curieuse du monde », les luttes politiques des années 1960, telles que le mouvement des droits civiques et ses croisements avec le premier mouvement de libération des femmes, l'inspirent, et elle constate qu'elle ne peut « plus […] garder ces questions pour elle[2]. » Elle devient bénévole chez Detroit Mothers, un organisme qui vient en aide aux femmes afro-américaines célibataires dans le cadre du projet Jeffries. Elle les aide à s'occuper de leurs enfants et leur enseigne des compétences telles que la rédaction d'un curriculum vitae, afin qu'elles puissent entrer sur le marché du travail.

En juillet 1967, les émeutes de Détroit – une série d'affrontements déclenchée d'abord en réponse à la brutalité policière envers les Afro-Américains, et ensuite pour soutenir l'expression de la colère contre le chômage et la ségrégation des écoles et du logement – durent cinq jours sous une chaleur étouffante. Ces émeutes, parmi les 159 émeutes raciales qui ont eu lieu aux États-Unis tout au long de cette année, font quarante-trois morts, plus d'un millier de blessés, sans compter de multiples propriétés brûlées et des pillages à grande échelle. La conservatrice canadienne Michelle Jacques note que l'éducation de Lake, durant laquelle ses parents lui inculquent un fort sentiment de responsabilité individuelle et communautaire, et ces émeutes estivales, ont été déterminantes dans le développement de sa conscience politique et lui ont permis de concevoir des stratégies pour travailler en solidarité avec les populations opprimées[3].

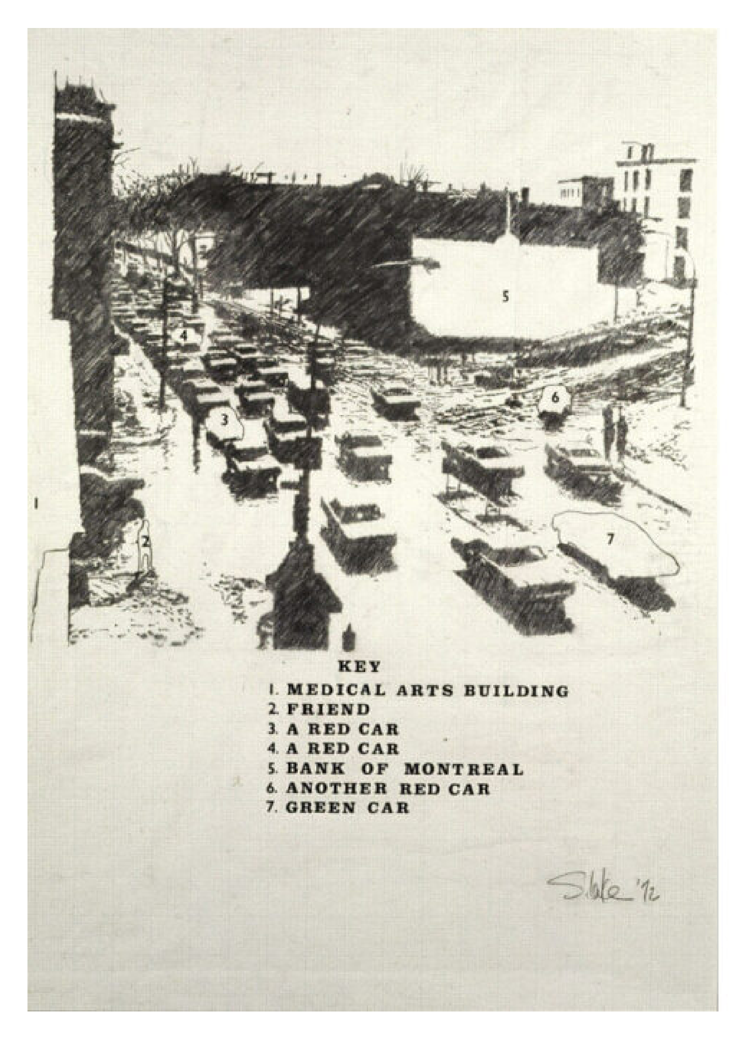
À cette époque, l'artiste est en relation avec le peintre Roger Lake. Désillusionnés par la violence à Détroit et voulant éviter la conscription au Vietnam, le couple se marie en 1968 et immigre au Canada, même si Suzy n'a pas terminé son diplôme en arts plastiques. Dès son arrivée à Montréal, elle aime immédiatement sa nouvelle ville[4], bien que, comme elle le décrit, elle a eu un choc d'apprendre que selon le code civil du Québec, dérivé du Code Napoléon, elle est « techniquement la propriété de Roger[5]. »



Suzy Lake, *Lake Superior Via* (*Lac Supérieur via*), 1973, sérigraphie, 55,8 x 66 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

MONTRÉAL : UNE DÉCENNIE CHARNIÈRE

L'entrée de Lake sur la scène artistique montréalaise en 1968 marque un tournant. Le Québec vit les effets émancipateurs de la Révolution tranquille et le hasard veut que l'artiste se retrouve à nouveau en pleine crise politique révolutionnaire. Bien qu'elle ne poursuive pas un programme militant féministe, les inégalités sociales, juridiques et financières des femmes, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du mouvement antiguerre et du mouvement des droits civiques, font naître son intérêt pour la libération des femmes[6]. À cette époque, avant qu'une conscience féministe ne commence à émerger dans son œuvre, Lake travaille surtout la peinture, le dessin et la gravure, comme en témoignent, par exemple, *Car Key Drawing* (*Tracé de contours de voitures*), 1972, *Re-Placed Landscape* (*Paysage re(m)-placé*), 1972, et *Lake Superior Via* (*Lac Supérieur via*), 1973.



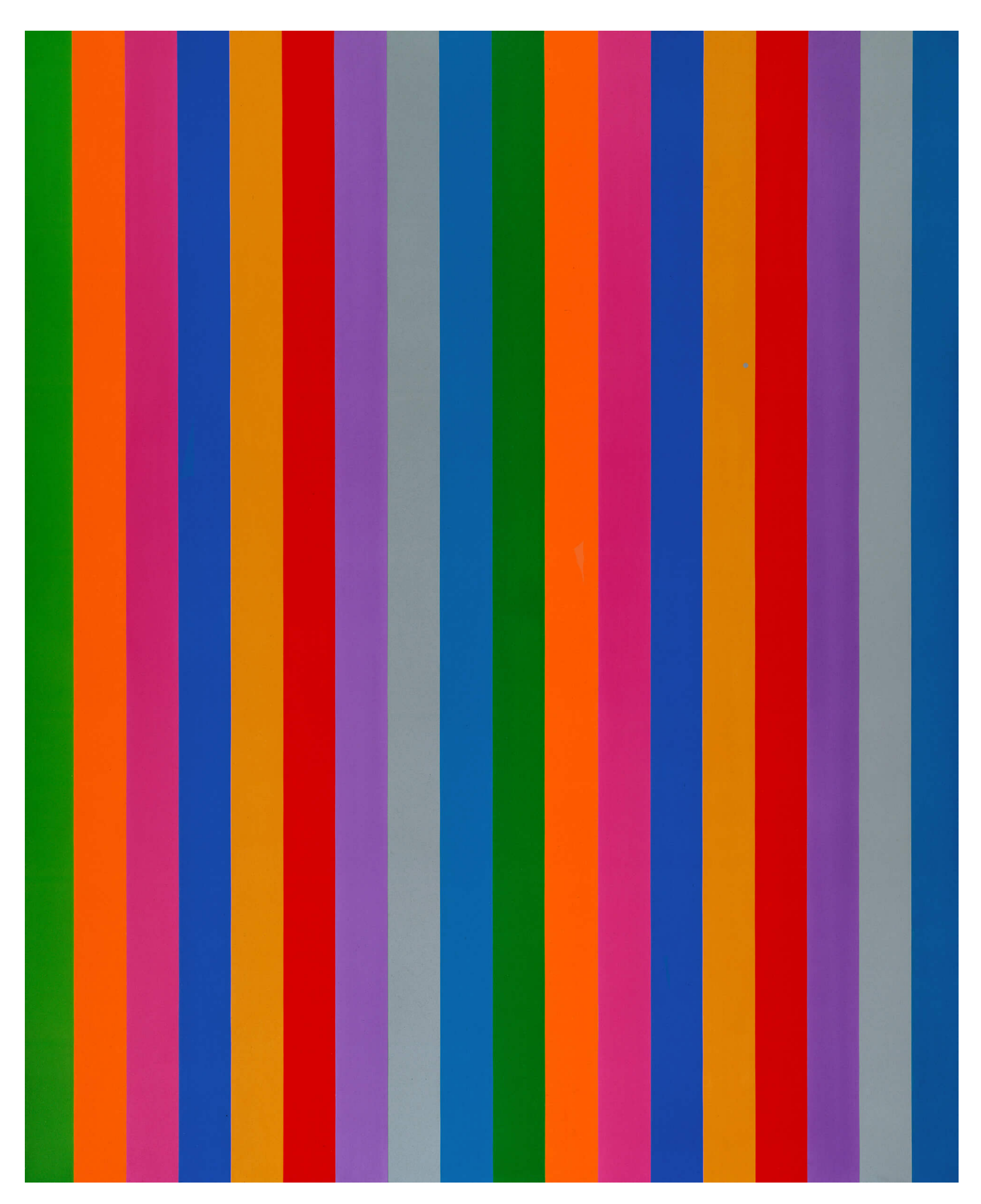


GAUCHE : Suzy Lake, *Car Key Drawing* (*Tracé de contours de voitures*), 1972, dessin au crayon de plomb sur papier millimétrique, 61 x 45,7 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *Re-Placed Landscape* (*Paysage re(m)-placé*), 1972, crayon de plomb, crayon de couleur et sérigraphie sur papier, 66 x 55,9 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Le début des années 1970 est une période grisante pour qui veut présenter ses œuvres à Montréal. Expo 67 projette la ville sur la scène internationale, la Révolution tranquille va bon train, le Front de libération du Québec (FLQ) et la crise d'Octobre de 1970 exposent la menace séparatiste, tandis que les luttes idéologiques entre les groupes féministes anglophones et francophones, soucieux de la classe, de la race et de la solidarité mondiale, s'accordent avec les mouvements anticolonialistes. Passant d'un foyer d'activité politique à un autre, Lake s'imprègne des enjeux liés à ces causes et les intègre à son art.

Peu après son arrivée à Montréal, l'artiste pose comme modèle vivant dans plusieurs institutions, dont l'école du Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)[7]. C'est ainsi qu'elle fait la rencontre du sculpteur Hugh LeRoy (né en 1939), qui lui présente à son tour le peintre Guido Molinari (1933-2004). Elle devient l'assistante de Molinari, qui l'influencera profondément. Ce dernier est célèbre pour ses peintures hard-edge dans lesquelles il juxtapose des bandes de couleur, la forme des couleurs devenant son sujet. Sa toile *Bi-sériel vert-bleu*, 1967, en est un parfait exemple. Lake se souvient que la qualité élastique des œuvres de Molinari, la façon dont chaque couleur semble se prolonger dans la suivante, a transformé son approche : de la réflexion sur « l'action » de la peinture sur la toile, elle en vient à considérer la peinture comme un processus qui implique le spectateur. Comme le raconte Lake :

> J'ai rencontré Guido assez rapidement après ma formation de premier cycle en peinture et en gravure (probablement en 1969 ou 1970). J'avais de solides compétences techniques et formelles dans ces moyens d'expression. Je savais que je voulais refléter davantage ce qui se passait dans les rues, j'ai toutefois commencé par un travail figuratif réduit [à l'essentiel] […] J'admirais le travail [de Molinari et de LeRoy], mais il m'a fallu du temps pour réaliser comment ils maximisaient leurs aspects formels pour être perceptivement performants. Molinari était très enthousiaste à l'idée de juxtaposer des couleurs spécifiques pour activer les marges de ses bandes […] Ce sont les discussions avec Guido sur son travail et la relation de mes propres éléments qui m'ont fait comprendre progressivement que [ces éléments] étaient plus actifs à la vue que leur simple disposition[8].



Guido Molinari, *Bi-sériel vert-bleu*, 1967, acrylique sur toile, 254 x 205,7 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Lake commence à transposer dans sa propre pratique l'exploration de Molinari sur la perception visuelle de la peinture dans les œuvres abstraites – un processus qui met l'accent sur le contraste des couleurs, des formes et des lignes. Elle expérimente de multiples techniques pour obtenir les résultats escomptés et elle décrit cette démarche comme « la pluralité du langage pour orchestrer l'image », ou la façon dont le langage, la façon dont nous parlons d'une image, peut changer la perception que nous en avons. Au cours des années suivantes, Lake se sert de sa formation en peinture et en gravure tout en utilisant son corps comme site d'expression artistique et en créant des œuvres de manipulation photographique – en disposant des matériaux sur la surface de photographies, par exemple, comme dans *A Genuine Simulation of… #2* (*Une simulation authentique de… nº 2*), 1974, où Lake applique du maquillage directement sur les portraits. Alors que Molinari expérimente avec différentes nuances et tons de peinture pour inciter le spectateur à voir les couleurs d'une nouvelle manière, les expériences de Lake avec la photographie demandent un effort au spectateur en lui refusant toute expérience directe de voir le sujet de l'image (souvent Lake elle-même).



Suzy Lake, *A Genuine Simulation Of… No. 2* (*Une simulation authentique de… n° 2*), 1974, 6 épreuves à la gélatine argentique et maquillage commercial sur papier baryté, 70 x 82,5 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Pendant cette période, Lake étudie la danse et le mime au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, où elle apprend la signification du maquillage blanc – une peinture blanche épaisse qu'elle appelle « l'état zéro » et qui efface les caractéristiques personnelles de l'interprète et lui fournit une « *tabula rasa* après les changements politiques et sociaux des années 1960[9]. » Le maquillage blanc a un potentiel énorme pour transformer le corps en une toile dans l'art expérimental. Très vite, Lake s'associe à Allan Bealy (né en 1951), étudiant à la School of Art & Design du Musée des beaux-arts de Montréal, ainsi qu'à Tom Dean (né en 1947) et à d'autres jeunes iconoclastes qui explorent de nouvelles formes et stratégies de création artistique distinctes du minimalisme et de l'abstraction géométrique dominant la scène artistique contemporaine montréalaise du temps[10].

L'artiste commence à expérimenter le jeu et la performance. Par exemple, Lake et Dean vont pique-niquer ensemble vêtus en peintres du dix-neuvième siècle, Lake personnifiant l'impressionniste Mary Cassatt (1844-1926) et Dean, le postimpressionniste Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Lake

photographie ces performances pour pouvoir plus tard y revenir sous forme de documentation, les vivre sous un autre angle (en tant qu'observatrice plutôt que participante) et analyser en quoi l'information transmise diffère lorsque le support et le point de vue changent; elle ne considère toutefois pas ces photographies comme des œuvres achevées[11]. C'est vers la performance, la photographie et la vidéo que Lake se tourne finalement et qu'elle utilise comme un ensemble d'outils de création, portée par la liberté dont jouissent les artistes au Québec en tant qu'agents de changement dans une nouvelle société émergente[12]. Comme elle le note elle-même, elle cherche à équilibrer « la relation entre [sa] formation classique et [son] travail de militante dans la rue[13]. »



Suzy Lake dans son atelier de la rue Craig à Montréal, v.1970, photographe inconnu, collection de l'artiste.

BÂTIR DES COMMUNAUTÉS

À la fin des années 1960, plusieurs artistes partout au pays, notamment à Montréal, se consacrent à l'art conceptuel – une tendance qui fait primer l'idée de l'œuvre sur la technique employée pour la créer. Dans son atelier de Montréal, Lake se lance dans des expériences conceptuelles par le biais de performances, tirant parti de la communauté artistique locale agissant à la fois comme participante et spectatrice. C'est là, grâce à cet espace d'atelier participatif, qu'elle commence à user de sa pratique artistique pour faire le pont entre les courants politiques dont elle est témoin au Québec : « J'essayais

toutes sortes de choses différentes pour trouver le moyen d'alimenter mes œuvres en contenu, pour que ce qui se passe dans la rue soit cohérent avec ce qui se passe dans l'atelier. Je tentais de comprendre qui j'étais dans la foulée de nombreux changements sociaux radicaux[14]. »



Suzy Lake, *Behavioural Prints* (*Empreintes comportementales*), 1972, épreuve à pigments de qualité archive, documentation d'une performance-événement présentée en atelier, Montréal, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Une contre-culture mondiale se forme en réponse à la guerre du Vietnam, aux luttes pour les droits civils, à la libération des femmes et à divers mouvements de décolonisation. En Amérique du Nord, les mouvements hippie et contestataire en plein essor encouragent une position anticonformiste, et de nombreuses communautés expérimentent des formes alternatives de relations, de communion et de mobilisation qui s'étendent au monde de l'art, notamment avec les happenings. En 1969, au milieu de cette révolution sociale, Lake organise sa première *Annual Feast* (*Fête annuelle*), où elle sérigraphie des couverts directement sur le plancher de l'atelier. Elle considère cet événement, une performance qui est aussi une œuvre d'art et un rassemblement social, comme un moyen d'explorer la relation entre son travail et son effet sur ses spectateurs – ses convives.

Un an plus tard, Lake achète son premier appareil reflex mono-objectif et commence à combiner performance et photographie : sa tentative initiale tient dans le film 16 mm *Bisecting Space*, 1970, dans lequel l'artiste sérigraphie une ligne pointillée sur une feuille de mousseline d'un peu plus de 500 cm, qu'elle pose le long du sol et du plafond d'un espace d'exposition vide au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), le séparant en deux. « J'ai utilisé le tissu pour diviser l'espace en deux afin de ressentir l'impact perceptif de la prise de conscience de l'espace/zone par le corps, explique-t-elle. J'ai fait cela pour la première fois sur un film 16 mm dans une salle du MBAM, mais la lourdeur de l'équipement gênait l'expérience, et la projection en deux dimensions a réduit l'activité à la documentation du processus. J'ai refait l'activité […] sous forme de performance privée dans mon atelier afin de me concentrer sur l'expérience, ne prenant que quelques vues fixes pour documenter le tout pour mes dossiers[15]. » Comme pour son pique-nique de performance avec Tom Dean, cette œuvre est l'un des premiers exemples révélant combien la performance et sa documentation sont de plus en plus liées dans la pratique de Lake.



Suzy Lake, *Bisecting Space*, 1970, film 16 mm, documentation d'un événement, Montréal, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Bien que fortement influencée par les styles artistiques dominants de l'abstraction hard-hedge popularisés par Guido Molinari, Serge Tousignant (né en 1942), Yves Gaucher (1934-2000), Hugh LeRoy et d'autres, Lake fait graduellement la transition vers des moyens d'expression qui tirent parti de la caméra. Comme elle l'explique : « J'ai dû m'éloigner […] pour ne pas retomber dans les anciens tropes de la peinture. J'ai donc choisi de travailler dans les champs de la photographie et de la vidéo, et une grande partie des premières performances et vidéos que j'ai produites abordaient des questions que j'apprenais auprès d'artistes établis. Je voulais essayer de les comprendre, de les interpréter avec mon corps[16] ». À l'époque, l'art exploitant l'appareil photo est encore un moyen d'expression relativement inédit par rapport à la pratique de la peinture, établie de longue date, et il offre d'innombrables possibilités pour explorer la représentation.

L'intérêt de Lake pour l'autoportrait s'accroît au début des années 1970 alors qu'elle produit plusieurs séries de photographies d'elle-même arborant différents maquillages et tenues; dans certaines œuvres, la performeuse s'adresse à quelqu'un hors champ et dans d'autres, elle se transforme même, trait par trait, en une autre personne qui lui est chère. Dans toutes ces photographies, son but est d'explorer un aspect d'une identité construite et composée – souvent de manière ludique, à la limite du burlesque.



Suzy Lake, *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*), 1973, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté, crayon feutre sur papier, 63,5 x 105,8 cm, Musée des beaux-arts de Winnipeg.

Dans *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, sa première série de performances photographiques, Lake réagit à la façon dont les femmes sont représentées dans les médias. En se photographiant dans différents rôles et avec divers costumes et maquillages (y compris le visage blanc), elle utilise son corps pour explorer les thèmes de la beauté, de l'identité, de la perception et de la publicité. Lake approfondit ensuite les concepts de l'identité et de l'apparence par le biais de multiples portraits disposés en grille dans *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*) et *Miss Chatelaine*, deux œuvres de 1973. Le titre de la première, dans laquelle Lake apparaît encore une fois maquillée de blanc, fait allusion à une conversation qu'elle entretient, en dehors du champ photographique, probablement avec Allan Bealy. Dans les trente images qui composent l'œuvre, présentées sous forme de quadrillage, Lake fume une cigarette, fait des grimaces et semble s'arrêter pour écouter son interlocuteur. Sur sept des images, l'artiste a encerclé sa tête d'un trait de marqueur noir, imitant la marque d'un éditeur de photos sur les planches-contacts, et suggérant une conscience de soi en ce qui concerne la diffusion de son image dans les médias.

Quelques mois plus tard, Lake entreprend sa série *Transformations*, 1973-1975. Elle débute cet ensemble d'œuvres par un autoportrait et, progressivement, en remplaçant un trait du visage après l'autre, elle transforme son image en celle d'une autre personne, comme Gary William Smith, un confrère de la Wayne State University, ou la danseuse et artiste québécoise Françoise Sullivan (née en 1923). Lake révèle qu'Adrian Piper (née en 1948) a été une source d'inspiration déterminante à cette époque : « Elle a eu une forte influence, à commencer par sa série de performances *The Mythic Being*. Elle y abordait les ramifications identitaires du changement social à la fin des années 1960. À cette époque, je m'interrogeais sur la représentation des femmes résultant de ce changement social[17]. » Dans *The Mythic Being* (*L'être mythique*), 1973-1975, Piper performe devant la caméra en tant qu'homme vaguement androgyne et racialement ambigu. L'alter ego de Piper apparaît d'abord sous forme de publicité dans le *Village Voice*, et avec le temps, l'artiste commence à manipuler la surface des photographies avec des bulles de texte dont le contenu est tiré de ses journaux intimes entre 1961 et 1972. Certaines informations textuelles et juxtapositions que présentent les œuvres de la série invitent justement à la considérer comme un commentaire sur la racialisation et la construction identitaire; par exemple, dans *I/You [Her]* (*Je/tu [elle]*), 1974, Piper juxtapose son visage avec celui d'une femme blanche, tandis que la bulle qui ponctue l'image affiche le texte suivant : « Vous me punissez pour mon apparence, alors que cela n'est pas pertinent et hors de mon contrôle ». Bien

que l'œuvre *The Mythic Being Cruising White Women* (*L'être mythique : draguer les femmes blanches*), 1975, ne décrive pas l'identité raciale de *L'être mythique*, elle évoque néanmoins des préoccupations sur la race et la racialisation dans une interprétation fondée sur son titre.



GAUCHE : Dans le sens horaire à partir d'en haut à gauche : Adrian Piper, *The Mythic Being, Cycle I: 11/63* (*L'être mythique, cycle I : 11/63*), détail, 1973, annonce dans le *Village Voice* du 29 novembre 1973, nº 3 de 17; *The Mythic Being, Cycle I: End of Cycle* (*L'être mythique, cycle I : fin du cycle*), détail, 1974, annonce dans le *Village Voice* du 26 septembre 1974, nº 13 de 17; *The Mythic Being, Cycle II: 12/63* (*L'être mythique, cycle II : 12/63*), détail, 1974, annonce dans le *Village Voice* du 30 décembre 1974, nº 16 de 17; *The Mythic Being, Cycle II: 10/13/61* (*L'être mythique, cycle II : 10/13/61*), détail, 1974, annonce dans le *Village Voice* du 31 octobre 1974, nº 14 de 17, journal dans pochettes de plastique, 43,2 x 35,6 cm chacune, Museum of Modern Art, New York. DROITE : Suzy Lake, *Suzy Lake as Gilles Gheerbrant* (*Suzy Lake en Gilles Gheerbrant*), 1973-1975, 4 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, 91,4 x 76,2 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Si l'art que Suzy Lake a produit dans ces années peut facilement être interprété comme féministe, elle ne l'a pas conçu avec cette intention : « Ma démarche est née de mes préoccupations pour les droits de la personne, les droits civiques, le FLQ au Québec et les questions raciales aux États-Unis[18]. » Cette description est importante : bien que le mouvement féministe émerge au début des années 1970 en tant que mouvement pour les droits distincts, comportant ses propres stratégies politiques et visuelles spécifiques, Lake est davantage investie dans les luttes locales qui l'entourent et leurs liens avec les mouvements de libération mondiaux. Elle est notamment influencée par la lutte politique dominante pour la souveraineté et l'alignement de divers groupes politiques, dont le plus connu est le Front de libération du Québec (FLQ), qui, malgré ses stratégies violentes, a été soutenu par des étudiants, des universitaires et des artistes de gauche, et plus largement par de nombreux autres groupes dans tout le Québec, dans les années qui ont précédé la crise d'Octobre de 1970 à Montréal.

En 1976, Lake apparaît dans une série photographique de son confrère Bill Jones (né en 1946) intitulée *If You Knew Suzy* (*Si vous connaissiez Suzy*), dans laquelle elle est costumée en Patty Hearst, héritière devenue militante. Après son enlèvement présumé par l'Armée de libération symbionaise, Patty Hearst devient membre du groupe (elle affirme ensuite souffrir du syndrome de Stockholm) et participe à un braquage de banque qui a été filmé par une caméra de sécurité. Selon Jones, lorsqu'il a demandé à Lake si elle allait apparaître dans l'œuvre sous le nom de Hearst, elle « s'est présentée le lendemain en imperméable, coiffée d'un béret rouge et munie d'un pistolet d'apparence réaliste, tout droit sorti des photos d'actualité[19]. »





GAUCHE : Bill Jones, *If You Knew Suzy #1* (*Si vous connaissiez Suzy nº 1*), 1976/2008, photographies en couleur et en noir et blanc, édition de 10, 67,3 x 57,2 cm, Paul Petro Contemporary Art, Toronto. DROITE : Bill Jones, *If You Knew Suzy #2* (*Si vous connaissiez Suzy nº 2*), 1976/2008, photographies en couleur et en noir et blanc, édition de 10, 67,3 x 57,2 cm, Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

VÉHICULE ART

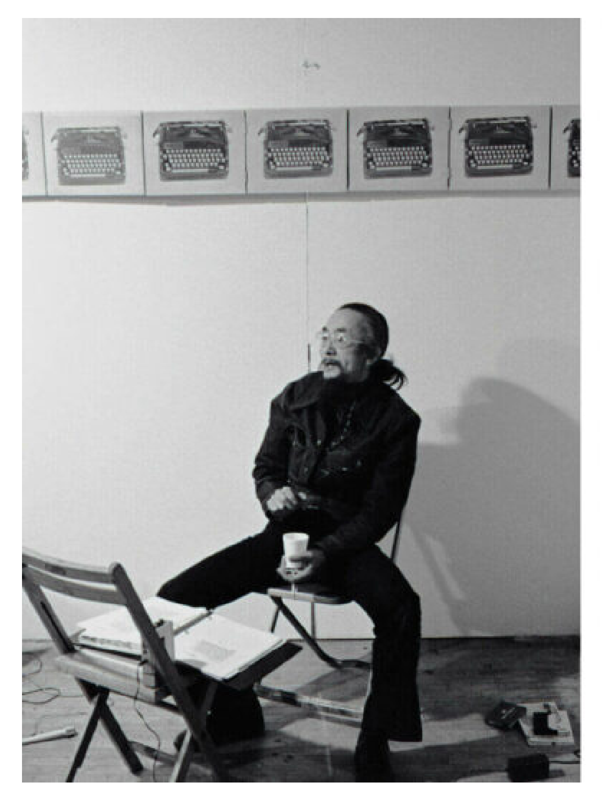
Lake observe qu'au début des années 1970, « ce qui est remarquable à Montréal à cette époque, c'est que les générations sont mélangées, ce qui donne l'impression d'une transition. J'ai eu la chance de dialoguer avec des artistes de différentes générations et affiliations esthétiques[20]. » À Montréal, au début de 1972, Lake cofonde Véhicule Art Inc. avec un groupe de collègues artistes[21]. La création de Véhicule Art répond aux intérêts artistiques contemporains et contribue à l'expansion d'un nouveau réseau de centres d'artistes autogérés qui offrent des lieux d'exposition indispensables aux artistes qui travaillent avec les nouveaux médias et moyens d'expression émergents. En vertu de son mandat initial, Véhicule Art « fournit un centre sans but lucratif, ni politique, dirigé par les artistes pour les artistes, qui [grâce à] sa structure de fonctionnement même demeurera ouvert et impartial aux formes et expressions changeantes dans tous les arts […] et qui restera un lieu vital à la fois pour l'artiste et le public[22]. » En tant que l'un des premiers centres d'artistes autogérés au Canada, la galerie fournit un espace d'exposition aux artistes et devient un site important pour l'art expérimental et la diffusion artistique indépendante. Peu après son ouverture, Lake expose sa première itération de *Sur scène*, suivie de l'exposition pour deux personnes *Allan Bealy and Suzy Lake*, en décembre 1973.

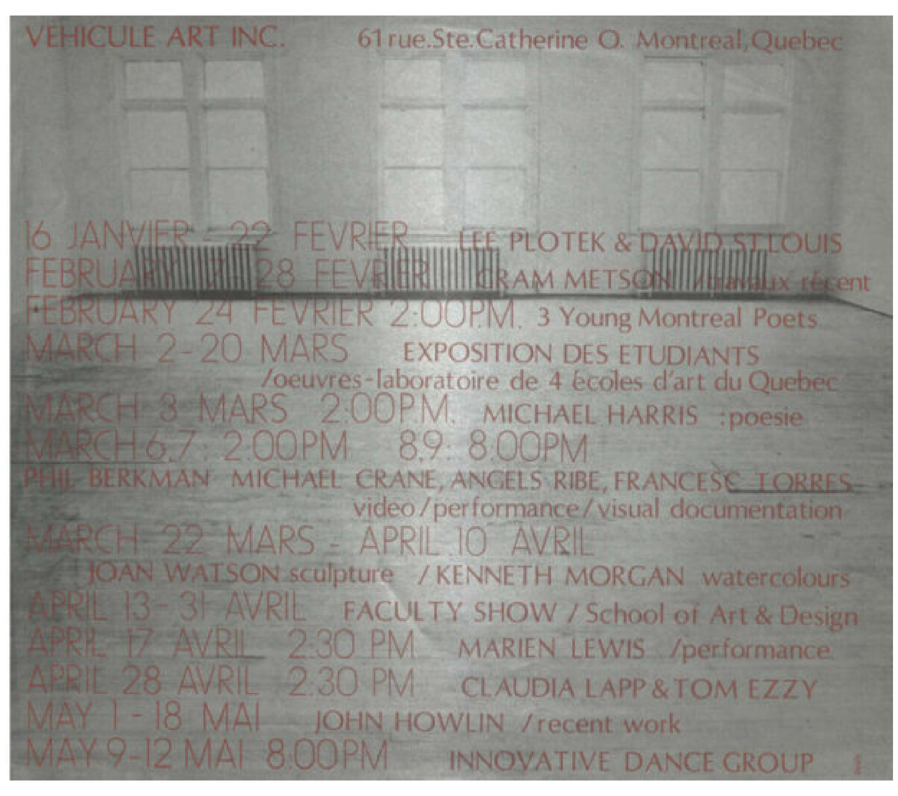


Réunion chez Véhicule Art Inc., Montréal, v.1972-1973, photographe inconnu, collection de l'artiste.

En 1976, Lake commence ses études de maîtrise en beaux-arts à l'Université Concordia et obtient son diplôme deux ans plus tard. C'est là qu'elle réalise sa pièce révolutionnaire *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, dans laquelle elle est suspendue à un échafaudage par un harnais et manipulée par deux marionnettistes, une troisième personne photographiant le spectacle à intervalles réguliers. Dans cette œuvre, Lake

explore les thèmes de la domination et de la résistance, ainsi que celui de la perte d'identité, rendus par l'image de son corps qui se brouille dans les vues fixes au fur et à mesure de ses déplacements. Pour Lake, la possibilité de déformer une image photographique par un long temps d'exposition signifie que la technique est inestimable : elle constitue un terrain fertile pour l'étude du temps, de la durée, du mouvement et de la perception.





GAUCHE : L'artiste-poète-activiste Roy Kiyooka présente *Poetry/Slides/Video* (*Poésie/diapositives/vidéo*) chez Véhicule Art Inc., Montréal, 1973, photographe inconnu, collection de l'artiste. DROITE : Allan Bealy, Véhicule Art Inc., Montréal, Québec, 1974, papier, 34 x 39,4 cm, Bibliothèque de l'Université Concordia, collection spéciale, Montréal.

Bien que *Marionnettes chorégraphiées* reçoive une attention modeste lors de sa première exposition au centre d'art contemporain OPTICA en 1977, elle est aujourd'hui reconnue comme une œuvre d'envergure et d'avant-garde. La pièce a d'ailleurs fait partie de l'exposition rétrospective *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) que le Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO) a consacrée à l'artiste en 2014. William A. Ewing, le directeur fondateur d'OPTICA qui a invité Lake à exposer *Marionnettes chorégraphiées*, en décrit le double objectif : se servir de la performance pour brouiller les frontières de l'art et de la photographie, d'une manière expressive inédite, qui a insufflé une nouvelle vision à l'artiste. « L'incertitude qui a accompagné la production de cette pièce, déclare-t-il, lui a donné une nouvelle conscience de quelque chose de fondamental dans la nature humaine[23]. »

TORONTO : DIVERSIFICATION, INTROSPECTION

Forte d'une décennie productive à Montréal, Lake attire l'attention de personnalités influentes du milieu des galeries commerciales et publiques de Toronto et décide de s'établir dans la ville où se trouve la Sable-Castelli Gallery qui la représente[24]. Elle s'y installe en 1978, accompagnée de son second mari, Alex Neumann. Peu après le déménagement, Lake devient membre d'une communauté de photographes qui contribue à la fondation de la Toronto Photographers' Co-operative (aujourd'hui la TPW Gallery). Cette communauté, comptant notamment Jim Chambers (né en 1945), Keith Bassam, Shin Sugino (né en 1946), David R. Harris, Jim Adams et Michael Mitchell (1943-2020), se réunit à la fin de 1977 pour discuter de la création potentielle d'une galerie coopérative de photographes en réponse aux inquiétudes exprimées par de nombreux artistes concernant le manque de soutien au Canada pour la photographie en tant que forme d'art.





GAUCHE : Documentation des premières réunions de la Toronto Photographers' Co-operative, 1978, photographe inconnu. DROITE : Michael Mitchell, *Self-portrait* (*Autoportrait*), v.1983, impression couleur instantanée (polaroïd), 25,4 x 20,3 cm.

En 1978, Lake présente une exposition solo au Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO), *imPOSITIONS*, commissarisée par Roald Nasgaard, et participe à une exposition collective intitulée *For Suzy Lake, Chris Knudsen, and Robert Walker* (Pour Suzy Lake, Chris Knudsen et Robert Walker) au Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV). Cette dernière exposition comporte trois des séries photographiques conçues par Lake à l'époque : *Marionnettes chorégraphiées*, 1976-1977, *Vertical Pull #1* (*Traction verticale n° 1*), 1977, et *imPositions n°1*, 1977. Dans les deux dernières, Lake apparaît attachée avec une corde, explorant ainsi les thèmes du confinement, du contrôle, de la lutte et peut-être aussi de l'émancipation – des qualités qui, selon elle, peuvent être amplifiées en chauffant le film photographique et en l'étirant pour exagérer les actions documentées dans *imPositions n°1*.

C'est à cette époque que Lake commence à travailler sur sa série *Are You Talking to Me?* (*C'est à moi que tu parles?*), 1978-1979, qui est exposée à la Sable-Castelli Gallery en 1979, et ensuite diffusée par l'entremise d'une tournée transcanadienne. Cette œuvre marque le point culminant de ses explorations sur l'identité et le genre en documentant l'une de ses propres « performances » par des photographies en noir et blanc; elle peint certaines des images avec des huiles traditionnelles et les ressaisit en photo avec un film couleur. Son intention est de manipuler la photographie en mettant l'accent sur les bouches dans les compositions afin d'attirer le spectateur dans la conversation.



Suzy Lake, *Are You Talking to Me?* (*C'est à moi que tu parles?*), détail, 1978-1979, 76 épreuves à la gélatine argentique et épreuves chromogènes, dimensions de l'ensemble : 94 x 649 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa.

En 1980, alors qu'elle est encore mariée à Neumann, Lake donne naissance à leur fille, Danika. Elle se souvient : « Quand j'ai eu ma fille, c'était comme un incident isolé dans la communauté, et vous savez, des artistes masculins me disaient : "Tu ne crois pas en ta carrière? Pourquoi fais-tu ça[25]?" ». Tout au long des années 1980, Lake jongle entre la vie parentale et professionnelle, produisant des œuvres photographiques centrées sur la relation entre la figure et l'espace. Dans l'installation sculpturale *Passageways* (*Passages*), 1982, diverses photographies du corps de Lake sont assemblées dans une composition de type collage contenue par une structure en bois qui ressemble à deux murs parallèles. Dans *Pre-Resolution : Using the Ordinances at Hand* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*), 1983-1984, Lake est photographiée dans sa nouvelle maison du quartier Christie Pits à Toronto, brandissant un marteau de forgeron devant un mur rouge vif s'élevant derrière elle, révélant les lattes de bois derrière la cloison sèche. Dans ces images, l'artiste s'engage dans la destruction pour atteindre une plus grande liberté, en brisant l'espace confiné qui demeure néanmoins contenu par le cadre de la photo – cette tension exemplifie comment la pratique de Lake, soit la photographie de sa performance, peut générer une perception altérée. Cette série, dans laquelle l'artiste fait dos au spectateur, est sa dernière performée pour l'appareil photo

jusqu'en 1994 (elle a fait une performance en direct, *Missed Liberty* (*Libertée manquée*) en 1985-1986).





GAUCHE : Suzy Lake, *Passageways* (*Passages*), 1982, bois de charpente, épreuve à la gélatine argentique en noir et blanc sur papier baryté, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté colorée à la main, émulsion photo sur bois de charpente, dessin sur bois de charpente et miroirs. Photographie de l'installation *Passages* à la Art Gallery of Hamilton, dans le cadre de l'exposition *Sites and Locations* (Sites et lieux), 1982, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #8* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 8*), 1983/1984, épreuve chromogène, peinture à l'huile et bois de charpente, 162,6 x 109,2 x 10,2 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Lake cesse d'apparaître comme le sujet de son œuvre dès le milieu des années 1980, alors qu'elle s'investit dans des formes plus directes d'activisme photographique – pendant une décennie, elle mettra sa caméra et ses compétences au service de luttes politiques plus spécifiques. Elle commence à enseigner la photographie en tant que stratégie militante, tout en se servant de son appareil photo pour documenter et défendre les groupes qu'elle appuie. Sur le plan international, elle se concentre sur la dynamique du pouvoir et sur l'activisme populaire, travaillant avec ArtNica, un groupe de solidarité qui soutient le Frente Sandinista de Liberación Nacional (Front sandiniste de libération nationale [FSLN]) au Nicaragua. Pendant son séjour, elle enseigne aux Sandinistes comment prendre des photos de surveillance nocturne des Contras.

En Ontario, Lake se joint à la nation Teme-Augama Anishnabai de Bear Island à

Temagami et, à l'invitation du conseil de bande, elle produit une série de photographies conçue comme une installation en solidarité avec leur revendication territoriale. Elle participe à des manifestations contre la coupe à blanc dans la province et, grâce à cette collaboration, la communauté espère qu'elle parviendra à communiquer ces enjeux au public urbain majoritairement blanc. Lake décide de travailler à ce projet de façon collaborative et met à profit ses compétences artistiques pour attirer l'attention sur la cause : « Je pouvais aborder les questions d'autorité et de relations de pouvoir par mon travail, écrit-elle, mais la revendication territoriale et les tentatives depuis 1870 pour arriver à un traité n'étaient pas miennes à raconter[26]. »

Ces expériences, combinées aux nouveaux développements de la théorie photographique portés sur un engagement politique consciencieux envers les sujets saisis en image (notamment dans les écrits de Martha Rosler (née en 1943), Allan Sekula (1951-2013) et d'autres), ont contribué au développement de l'installation *Authority Is an Attribute … part 2* (*Le pouvoir est un attribut… 2e partie*), 1991. Dans cette œuvre, Lake assemble en photomontage les portraits de certains membres de la communauté, qui sont placés devant des images des endroits qui leurs sont chers dans le territoire contesté, juxtaposés aux photos de deux hommes d'affaires – appelés les *Game Players* – qui scrutent les lieux avec des jumelles. En 1991, la communauté nomme Lake « Amie honoraire des Teme-Augama Anishnabai » pour s'être portée à la défense de leur revendication territoriale.





Suzy Lake, *Cautioned Homes and Gardens: Barb and Janie* (*Maisons et jardins mis en garde : Barb et Janie*), 1991, triptyque; épreuve chromogène, photomontage, 151,8 x 58,4 cm; 151,8 x 103,5 cm; 151,8 x 58,4 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

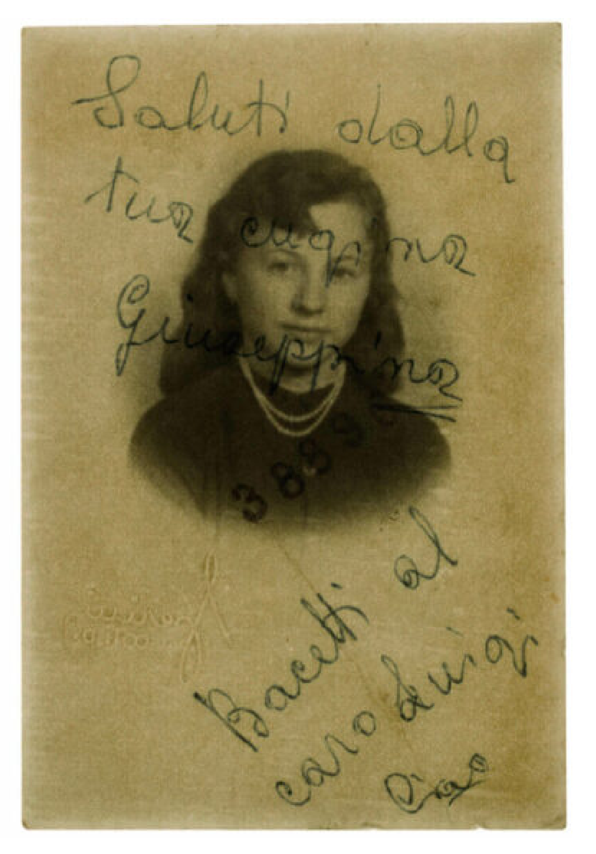
Dès 1968, Lake enseigne dans diverses institutions, d'abord à Montréal, puis à Toronto. Dans les années 1980, elle devient professeure à temps partiel à l'Université de Guelph, où elle est engagée comme professeure agrégée en 1988 et obtient la titularisation en 1990. Pour la première fois, elle bénéficie d'une sécurité de revenus et elle apprécie son rôle d'enseignante :

> J'aimais être en classe et inventer des stratégies pédagogiques […] En tant que vétéran de l'enseignement à temps partiel, après 22 ans, j'ai tout enseigné, de l'aquarelle à la performance. Lorsque j'ai obtenu une charge à plein temps, j'ai pu me concentrer sur des moyens d'expression plus en phase avec ma pratique, puis j'ai finalement pu me concentrer sur la photographie. Dans le cadre d'un programme d'art plus restreint, les étudiants en photographie devaient apprendre des notions techniques, esthétiques/conceptuelles et historiques. C'était beaucoup à digérer à chaque semestre, mais cela donnait à l'étudiant les moyens d'avoir une indépendance créative[27].

Lake devient célèbre parmi ses élèves pour ses nombreuses expressions accrocheuses, telles que « encadrement esthétique », par exemple, qui traduit le fait d'encourager les étudiants « à ne pas s'enfermer dans une vision unique de ce à quoi l'œuvre finie devrait ressembler. » Son ancienne étudiante, puis sa camarade d'atelier Sara Angelucci (née en 1962), affirme que l'expression « tout est information » est devenue un mantra dans les cours de Lake[28].





GAUCHE : Suzy Lake, *A Genuine Simulation Of…* (*Une simulation authentique de…*), détail, 1974, 90 épreuves chromogènes, dimensions de l'ensemble : 152 x 142 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. DROITE : Sara Angelucci, *Al Riverso (cousin)*, 2004, épreuve chromogène, 101,6 x 76,2 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

En 1987, Lake se sépare de Neumann et, en 1994, ils divorcent. Depuis 1989, elle est avec son partenaire, Robert Yoshioka, et elle travaille dans son atelier à demeure, dans le quartier Annex de Toronto. Lake continue à entretenir de multiples identités – artiste, grand-mère et citoyenne, notamment.

MATURITÉ ET RECONNAISSANCE

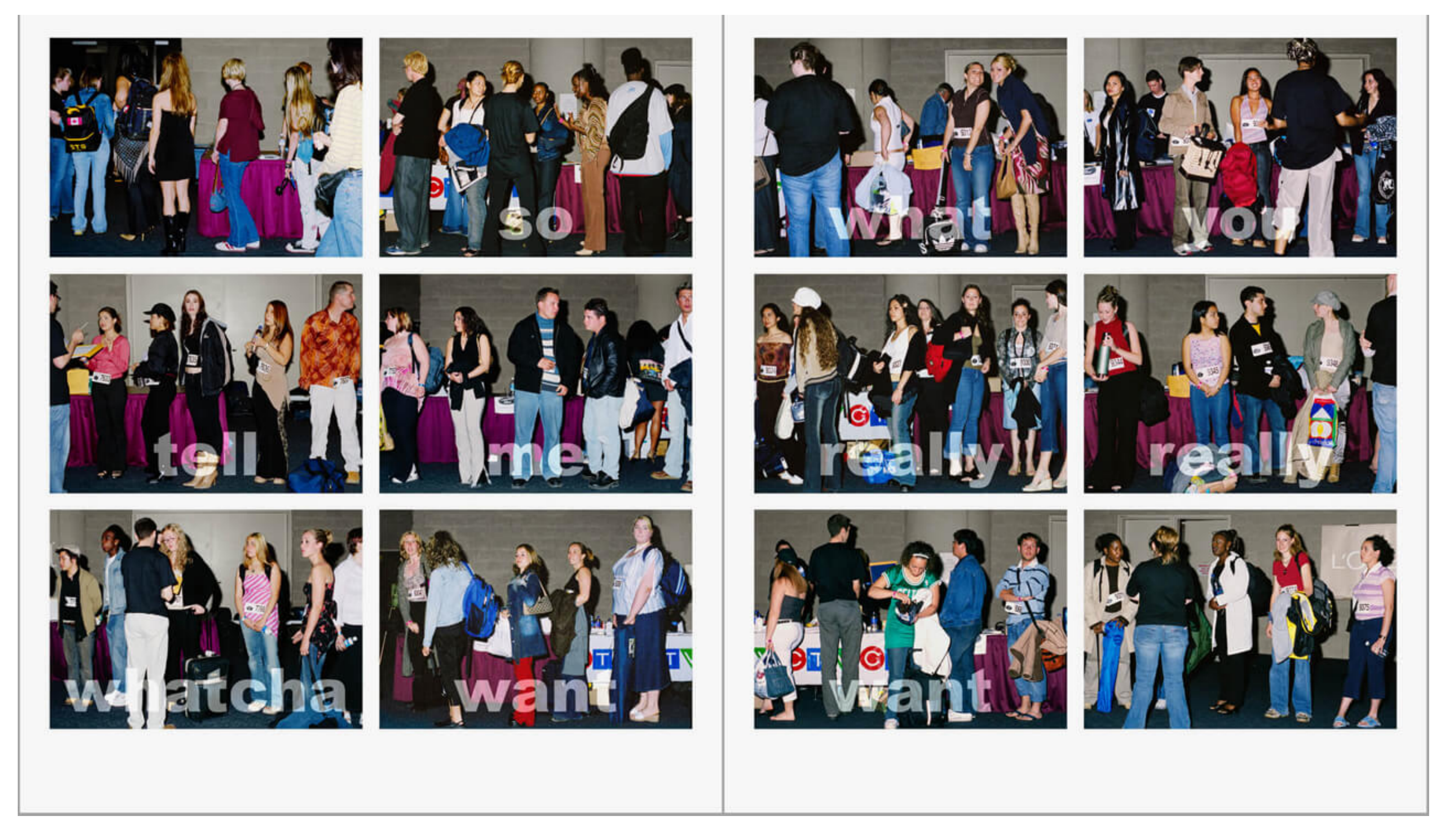
Après un quart de siècle au Canada, la réputation de Lake comme artiste est fermement établie. En 1993, le Musée canadien de la photographie contemporaine (fondé en 1985 et fermé en 2006, sa collection fait maintenant partie de la collection de photographies du Musée des beaux-arts du Canada [MBAC]) organise l'exposition *Point of Reference* (Point de référence), une rétrospective de l'œuvre de Lake sur vingt ans, qui a été présentée en tournée jusqu'en 1997.



Suzy Lake, *Rhythm of a True Space #1* (*Rythme d'un véritable espace n° 1*), 2008, épreuve à pigments de qualité archive, laminage brillant, 61 x 11,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. Maquette pour l'installation du Musée des beaux-arts de l'Ontario sur la rue McCaul à Toronto.

À peu près à la même époque, en 1994, après une absence de dix ans, Lake recommence à apparaître en tant que sujet de son œuvre, bien que, comme elle le dit elle-même, ce retour marque « le début de la représentation d'un corps plus âgé[29]. » Le fond de robe, métaphore à la fois de la vulnérabilité et de l'armure, est le vêtement qu'elle enfile dans la série *Re-Reading Recovery* (*Relecture de la guérison*), 1994-1999, et à nouveau dans *Rhythm of a True Space* (*Rythme d'un véritable espace*), 2008, une commande du Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO), qui présente l'œuvre à l'échelle humaine quoique surélevée par l'échafaudage temporaire en bois qui entoure le bâtiment pendant sa rénovation. Une version du fond de robe, composée d'émulsions photographiques piquées à la main, a également été exposée dans le cadre de la série *Fascia* de 1998, dans laquelle Lake crée un lien tactile entre le délicat film photographique froissé et la texture de sa peau vieillissante.

L'art créé par Lake au cours des dix années suivantes compte des performances pour la caméra – alors qu'elle explore le corps féminin et sa relation avec la culture des célébrités et des jeunes, notamment par le biais du rôle de Suzy Spice – la série de performances photographiques *Beauty at a Proper Distance* (*La beauté à une distance acceptable*), 2000-2008, ou les œuvres produites à partir de la photo-documentation qu'elle a tirée des auditions de l'émission de télé-réalité Canadian Idol à Toronto en 2003. Ces photographies ont été présentées par son marchand d'œuvres d'art, Paul Petro Contemporary Art, dans le cadre de l'exposition *Whatcha Really, Really Want* (Ce que tu veux vraiment, vraiment), en 2004. Dans *Peonies and the Lido* (*Les pivoines et le Lido*), 2000-2006, Lake aborde d'autres aspects du vieillissement – la contemplation et l'agitation. Cette œuvre représente Lake dans la peau du personnage de Dirk Bogarde, Gustav von Aschenbach, un compositeur vieillissant qui voyage à Venise et devient obsédé par la jeunesse et la beauté de l'adolescent Tadzio, dans l'adaptation cinématographique de *La Mort à Venise* de Thomas Mann, réalisée par Luchino Visconti en 1971.



Suzy Lake, *Whatcha Really, Really Want* (*Ce que tu veux vraiment, vraiment*), 2003, 2 épreuves chromogènes laminées, 111,8 x 101,6 cm chacune, Georgia Scherman Projects, Toronto.

En 2008, Lake prend sa retraite de l'Université de Guelph et reçoit le titre de professeure émérite. Cette liberté nouvelle déclenche chez elle une période de production artistique et de reconnaissance : Lake est invitée au sein d'expositions de groupe importantes telles que *WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe), 2007, organisée par Connie Butler au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, une exposition qui a été présentée à New York, Washington, D.C. et Vancouver. La même année, dans *Identity Theft: Eleanor Antin, Lynn Hershman, Suzy Lake*, 1972-1978 (Vol d'identité : Eleanor Antin, Lynn Hershman, Suzy Lake, 1972-1978) du Santa Monica Museum of Art (aujourd'hui le Institute of Contemporary Art, Los Angeles), les œuvres de Lake sont exposées aux côtés de celles de deux remarquables artistes américaines contemporaines. Lake a reconnu l'influence que le travail d'Antin avec le corps a eue sur sa pratique.

L'exposition itinérante de 2010, *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965–1980* (Trafic : l'art conceptuel au canada 1965-1980), présente les œuvres de Lake dans la section consacrée à Montréal, aux côtés de celles des anciens artistes de Véhicule Art, Tom Dean, Serge Tousignant, et Bill Vazan (né en 1933). En 2012, la galeriste de Toronto, Georgia Scherman, devient sa représentante. Comme l'explique Lake : « J'ai eu la chance d'être représentée par une galerie sur Queen Street [Paul Petro Contemporary Art] qui a rendu mon travail visible auprès d'une communauté plus jeune et elle a fait un très bon travail dans ce sens. Mais je pense qu'en termes de perspective différente, j'ai changé de galerie parce que je sentais vraiment que j'avais besoin d'une femme pour me représenter[30]. »

En 2014-2015, le MBAO présente la rétrospective *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake). Le titre est ironique : il suggère de faire « découvrir » Lake à de nouvelles générations ou de nouveaux publics alors qu'en fait, elle travaille à la vue de tous depuis ses débuts. Certaines performances sont reprises lors d'un événement *AGO First Thursdays* : alors que Lake réendosse son personnage de Suzy Spice, la performance *Marionnettes chorégraphiées*, 1976-1977, est rejouée par la danseuse et chorégraphe torontoise Amelia Ehrhardt, montée sur un fac-similé de l'échafaudage original de Lake et animée par des marionnettistes au-dessus. Parmi les nouvelles œuvres, *Performing Haute Couture* (*La haute couture en spectacle*), 2014, commandée spécialement pour la rétrospective, exploite le rôle que Lake accorde à l'auto-façonnement dans ses créations, en représentant l'artiste dans un luxueux costume deux pièces Comme des Garçons contre un fond gris foncé. Ces photographies évoquent une séance de photos de haute couture où Lake exerce un type de contrôle différent : alors que la majeure partie de sa silhouette est nette, son bras droit paraît estompé, marqué par un flou de mouvement.

Traffic: Conceptual Art in Canada 1965–1980



GAUCHE : Page couverture du catalogue *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965-1980*, 2012, Grant Arnold et Karen Henry, éd. L'exposition a été organisée et diffusée en 2010 par le Musée des beaux-arts de l'Alberta, la Justina M. Barnicke Gallery et le Musée des beaux-arts de Vancouver, en partenariat avec la galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia et Halifax, INK. Il s'agissait de la première grande exposition à retracer le développement de l'art conceptuel au Canada. DROITE : Suzy Lake, *Ciccolina Bar n° 2*, 1999/2000, épreuve chromogène, laminage sur toile, 77,5 x 66,4 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.





Suzy Lake, *189 Pierce Street, 1892* (*189, rue Pierce, 1892*), 2014/2016, épreuve à pigments de qualité archive, 50,8 x 101,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

La rétrospective du MBAO présente également deux nouvelles photographies pour la série *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014, où Lake met à l'épreuve la capacité de son corps vieillissant à tenir sur la durée en s'installant debout, parfaitement immobile, dans divers sites, tant privés que publics, pour une exposition photographique d'une heure. Alors que l'arrière-plan demeure net dans les photographies, son corps est rendu flou par le doux mouvement de sa respiration, à l'exception de ses pieds et de ses jambes, qui demeurent parfaitement au foyer. *Profonde respiration* marque également un retour notable de Lake dans sa ville natale, Détroit, où, dans *Extended Breathing on the DIA Steps* (*Profonde respiration dans les marches du DIA*), 2012/2014, elle se tient devant le Detroit Institute of Art, et, dans *Extended Breathing in the Rivera Frescoes* (*Profonde respiration dans les fresques de Rivera*), 2013/2014, devant l'œuvre *Detroit Industry, South Wall* (*L'industrie de Détroit, mur sud*), 1932-1933, de l'artiste mexicain Diego M. Rivera (1886-1957), l'une des deux plus grandes murales qu'il ait réalisées pour le musée. Lake explore plus avant ses propres racines à Détroit dans la série *Performing an Archive* (*Interpréter une archive*), 2014-2016. Grâce à une combinaison de documents familiaux, de tableaux généalogiques, de dossiers de recensement et de souvenirs personnels, elle crée dans cette œuvre une carte visuelle de ses maisons ancestrales de Détroit, en juxtaposant des cartes de quartier et des photographies dans lesquelles elle apparaît également.



Suzy Lake, *Performing Haute Couture #1* (*La haute couture en spectacle nº 1*), 2014, épreuve chromogène, cadres noirs et vitre musée, 167,7 x 127 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Dans la foulée de sa rétrospective innovatrice au MBAO en mars 2016 (dans l'histoire du musée, l'artiste est l'une des rares à obtenir une exposition solo accompagnée d'une publication), Lake reçoit le Prix du Gouverneur général en arts visuels et en arts médiatiques et, en mai 2016, elle remporte le Prix de photographie Banque Scotia, ce qui donne lieu à une exposition individuelle au Ryerson Image Centre en 2017. Aujourd'hui, les œuvres de Lake font partie de plusieurs collections nationales et internationales, notamment à la Albright-Knox Art Gallery (Buffalo), au Musée des beaux-arts de l'Ontario (Toronto), au Musée des beaux-arts de Montréal, au Musée d'art contemporain (Montréal), au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) et au Metropolitan Museum of Art (New York).



ŒUVRES PHARES

Les œuvres de Suzy Lake reflètent l’intérêt qu’elle a toujours porté à repousser les limites de la représentation et à questionner les possibles lorsqu’un artiste crée une image. En utilisant des appareils photo et, le plus souvent, son propre corps comme sujet, Lake pousse l’exploration de la photo vers la relation entre l’art et ses spectateurs et, à travers la performance et la manipulation de photographies physiques, les questions d’identité et de genre, de contrôle et de résistance. Elle tente de montrer comment les objectifs façonnent le monde et comment les caractéristiques particulières de l’appareil photo modifient notre compréhension des images qu’il génère.

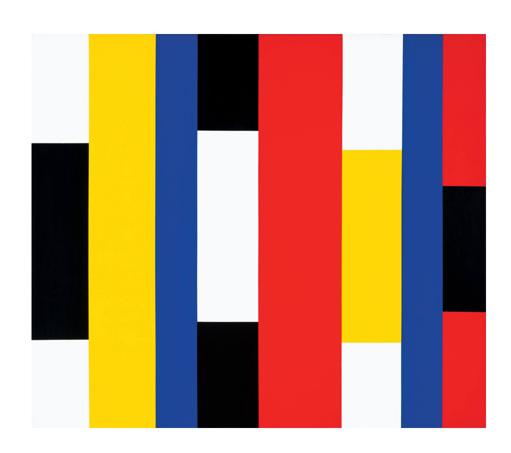
FÊTE ANNUELLE 1969-1972



Suzy Lake, *Annual Feast* (*Fête annuelle*), 1969-1972
Performance-événement présentée en atelier, Montréal
Georgia Scherman Projects, Toronto

Fête annuelle condense plusieurs thèmes des premières œuvres de Lake, émergeant peu après son installation à Montréal. En 1969, elle invite ses collègues à une fête qui se compose à la fois d'une performance et d'un repas. Pour mieux étudier la relation entre l'art et son public, elle sérigraphie des numéros encerclés et des couverts sur le sol de son atelier et fournit une légende, inscrite au pochoir sur le mur, et indiquant à quoi chacun des numéros se rapporte : 1. assiette; 2. tasse et soucoupe; 3. verre à vin; 4. saladier; 5. légumes; 6. salades; 7. soupes; 8. dinde; 9. jambon; 10. candélabre; 11. beurrier; 12. sel; 13. poivre; 35. hôtesse (en sautant les numéros 14 à 34, elle suggère le compte symbolique de ses convives). Sans aucune instruction de la part de Lake, et même s'ils peuvent s'installer autour de sa table de travail pour manger, les invités préfèrent s'asseoir devant les couverts et déposer leurs assiettes et leurs verres dans les cercles prévus à cet effet. Lake constate alors le potentiel de son travail pour diriger un public – similaire au pouvoir de la signalisation des rues. Elle continue d'organiser cette fête chaque année, jusqu'en 1972.

À cette époque, Lake travaille comme assistante pour Guido Molinari (1933-2004) et rencontre une communauté d'artistes très dynamique. Son travail, expérimental et conceptuel, est ancré dans la performance. Pour ses expériences personnelles avec installations d'envergure, l'atelier est un lieu phare qui lui permet en outre de mobiliser sa communauté. L'atelier qu'elle loue sur la rue Craig à Montréal (aujourd'hui la rue Saint-Antoine) ne sert pas de décor mais constitue plutôt un élément clé de ses premières expérimentations avec l'espace et de l'expérience qu'elle en fait. En 1970, elle achète son premier appareil photo, ce qui lui permet de capter des événements et des performances et de juger de leurs effets sur les participants et les spectateurs.



Guido Molinari, *Rectangle blanc*, 1959, acrylique sur toile, 83,7 x 95,6 cm, Musée des beaux-arts de Montréal.

Dans *Behavioural Prints* (*Empreintes comportementales*), 1972, une œuvre liée à *Fête annuelle*, Lake déroule une longue feuille de papier et demande à une amie de marcher dans la peinture puis le long de la feuille avec elle. Toutes deux laissent la peinture sécher avant de changer de position et de faire le trajet en sens inverse, en suivant les empreintes précédemment laissées sur la feuille. Les participantes se rendent vite compte que leur corps est « déphasé » l'un par rapport à l'autre, ce qui les pousse à tenter de compenser par leurs pas, rendant leur démarche maladroite. Les photographies de cet événement constituent le premier enregistrement d'une performance de Suzy Lake.

SUR SCÈNE 1972-1974



Suzy Lake, *On Stage* (*Sur scène*), détail, 1972 (réimprimée en 1996)
Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium, 40,1 x 91,3 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

Au début des années 1970, Lake crée l'œuvre révolutionnaire *Sur scène*. En se servant de son corps comme modèle pour une série de photographies, elle questionne la manière dont l'identité est façonnée à la fois par soi-même et par la société. Cette œuvre a un impact considérable sur le monde de l'art international. L'artiste américaine Cindy Sherman (née en 1954) la cite comme une source d'inspiration majeure pour les portraits conceptuels qui l'ont rendue célèbre[1]. *Sur scène* est le fruit de trois itérations de vues fixes : d'abord, en 1972, une projection de quatre-vingt-quatre images photographiques dans lesquelles elle pose comme mannequin de mode dans différents costumes et scènes; puis, en 1973, une nouvelle version de ces images avec l'ajout de légendes bilingues pour expliquer ses intentions; et enfin, en 1974, un nouveau groupe de photographies en gros plan du haut de son corps, le visage enduit de maquillage blanc, disposées en grille.

Au fil des ans, *Sur scène* devient une œuvre emblématique en ce qu'elle annonce de nombreux éléments récurrents de l'œuvre de Lake : l'utilisation de son corps comme point de référence constant; la disposition des images en une séquence empruntant la forme de la grille, un peu comme les planches-contacts courantes dans la photographie publicitaire; l'utilisation du maquillage blanc sur son visage pour effacer son individualité et constituer la base « zéro » de l'œuvre; et son intérêt pour les thèmes du féminisme, de l'identité et de la contestation. Comme l'exprime Lake elle-même : « L'art est devenu un moyen d'explorer les préoccupations sociales, politiques et philosophiques de l'époque[2]. »

Modèle de mode occasionnel et modèle vivant pour les artistes, Lake apparaît dans cette œuvre au sein de divers décors intérieurs et extérieurs. Elle imite la photographie de mode des magazines féminins contemporains par des poses et des gestes exagérés, comme se faire photographier en train de marcher majestueusement ou de regarder ailleurs. Pour Lake, cette œuvre est une « provocation » de l'auto-façonnement, ou du *self-fashioning* selon la formule de Stephen Greenblatt, et du jeu de rôle, une exploration de l'identité à un moment de bouleversement social et politique[3]. En recourant à l'imitation, le mannequin de mode, qui est à cette époque le symbole omniprésent de la féminité idéale, devient un signe qui peut être investi et critiqué dans une perspective féministe. *Sur scène* marque le début des préoccupations de Lake pour les questions de perception et de construction du soi – par soi-même, par les autres et au sein de la société en général.



Suzy Lake, *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, 84 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté virées au sélénium, 35,56 x 27,94 cm chacune, Georgia Scherman Projects, Toronto. Photographie de l'installation *On Stage* (*Sur scène*) au Centre d'art de l'Université de Toronto, dans le cadre de l'exposition *Suzy Lake: Political Poetics* (Suzy Lake : poétique politique), 2011.

Les compositions présentent des portraits de Lake enfant et jeune femme de même que des portraits de l'artiste affublée de différents costumes, coiffures ou maquillages. Dans un texte accompagnant l'une des images, Lake écrit : « Le jeu de rôle est un événement quotidien; cela peut être aussi subtil que de s'habiller pour une occasion spéciale, de faire de la diplomatie, ou d'adopter par inadvertance les manières de quelqu'un. » Dans une autre légende, où le texte alterne entre l'anglais et le français, elle juxtapose trois clichés de famille qui la représentent toute petite à l'Halloween, fillette jouant de l'accordéon et adolescente lors d'un bal de fin d'année, et demande « Par où commencer à définir notre vrai soi? » Lake n'avait pas l'intention de réaliser un portrait autobiographique, mais plutôt d'examiner ce qu'elle appelle « le portrait comme une question d'identité[4]. »

Dans son itération originale, la série ne comprend que les photographies de mode. Cependant, dans le contexte de la lutte pour la libération des femmes et d'autres mouvements politiques de l'époque, dont les droits civiques et les divers mouvements de décolonisation dans le monde, la subtilité de l'œuvre n'est pas immédiatement appréciée. On lui reproche même d'être « narcissique[5]. » Cette accusation conduit Lake à modifier l'œuvre en y ajoutant des images et des textes subversifs afin de souligner que cette prise de conscience concerne à la fois le soi et les autres.

La série *Sur scène* a un important ascendant sur le développement artistique de Lake au début des années 1970. Elle arbore le visage blanc dans plusieurs autres œuvres des mêmes années, notamment *Miss Châtelaine*, *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*) et *Imitations of Myself* (*Imitations de moi-même*), toutes deux de 1973. L'effet global de la modification de son apparence dans la photographie devient finalement, pour Lake, une stratégie plus ouverte de manipulation et de distorsion de la surface de la photographie elle-même, techniques que l'on peut voir dans *Suzy Lake as Gary William Smith* (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974, une œuvre de sa série *Transformations*.

MISS CHATELAINE 1973

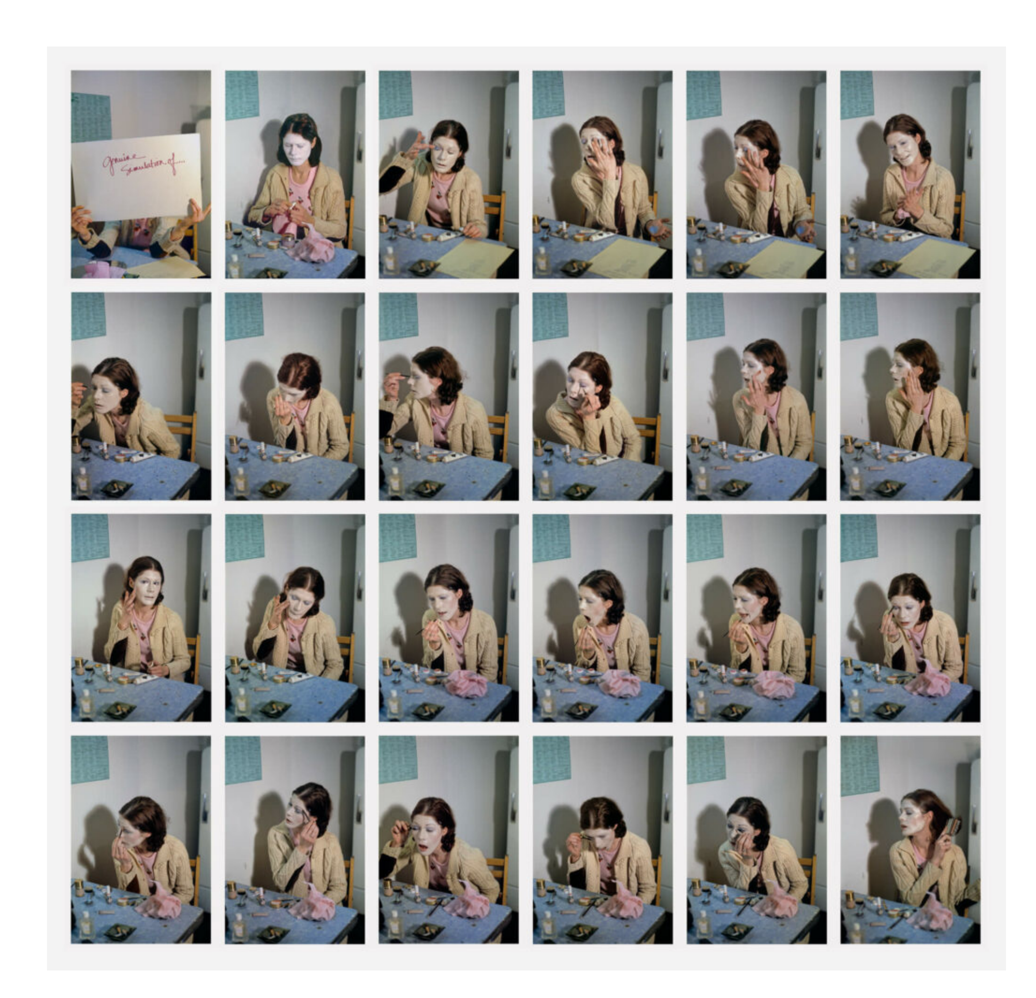


Suzy Lake, *Miss Chatelaine*, 1973
Épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté (imprimée en 1996), 22,3 × 22,4 cm
Metropolitan Museum of Art, New York

Miss Chatelaine est composée d'une grille de douze portraits dans lesquels Lake est représentée le visage enduit de maquillage blanc, avec, collées sur la tête, différentes coiffures découpées dans les pages des magazines féminins. Ses expressions faciales sont naturelles – elle regarde, réfléchit, allume une cigarette, tout en semblant parler avec quelqu'un hors champ – mais les cheveux élégamment coiffés, surmontant son visage anonyme, sont un commentaire satirique sur la représentation des femmes dans les médias. Progressivement, l'œuvre s'attaque au stéréotype de la féminité. Créée à la même époque que l'œuvre *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, *Miss Chatelaine*

révèle également les dessous de la création d'un soi public. Ainsi, en parodiant les pressions sociales auxquelles sont soumises les femmes, cette pièce en devient une importante de l'art féministe.

Le titre *Miss Chatelaine* fait référence au populaire magazine féminin canadien *Chatelaine*. Sous la direction de la légendaire rédactrice en chef Doris Anderson, la revue publie courageusement des articles sur l'équité salariale pour les femmes, l'avortement et le divorce, tout en veillant à maintenir son attrait grâce à l'attention habituelle accordée aux improbables normes de la mode, de la beauté et de l'entretien ménager. Dans cette œuvre, Lake s'identifie aux normes de beauté imposées aux femmes en même temps qu'elle les renie. Comme elle l'explique, « Je savais à quoi je devais ressembler […] On me l'a dit toute ma vie[1]. » Cependant, elle ne cherche pas à lier son travail à des questions évidentes du féminisme contemporain. *Miss Chatelaine* peut être considérée comme une intervention précoce dans les hypothèses sur le genre et les normes sociétales de la féminité qui sont appliquées au corps des femmes. Les images ont pour effet de dissimuler les traits du visage même que le maquillage est censé définir.



Suzy Lake, *Imitations of Myself #2* (*Imitations de moi-même nº 2*), 1973/2013, 24 épreuves chromogènes, dimensions de l'ensemble : 79 x 84,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Dans l'œuvre de Lake, la grille, avec ses liens avec l'art conceptuel en tant que stratégie visuelle rationnelle d'organisation, révèle souvent une charge expressive axée sur le soi. Des artistes américaines telles qu'Eleanor Antin (née en 1935), une mentor pour Lake, et Hannah Wilke (1940-1993) ont elles aussi exploré cette fusion de la raison et de l'émotion. À son tour, Lake influence plus tard l'artiste américaine Cindy Sherman (née en 1954) par son utilisation de la grille comme dispositif narratif, documentation de performance et support pour les jeux de rôle[2].

Dans *Imitations of Myself #1* (*Imitations de moi-même nº 1*), 1973, Lake recourt au visage blanc pour explorer la formation et la dissimulation de l'identité. Dans cette grille séquentielle de quarante-huit images, Lake est assise à une table de cuisine chargée de produits de beauté, enduisant son visage à la fois de maquillage blanc et cosmétique, notamment de l'ombre à paupières, du crayon pour les yeux et du rouge à lèvres. Dans la première photo, son visage est masqué par une feuille de papier blanc sur laquelle est griffonné « Simulation authentique de… ». Cette image est suivie de quatre autres qui figurent Lake, sans maquillage, affublée d'un gilet beige et d'une chemise rose,

plaçant ses cheveux derrière les oreilles tout en fumant une cigarette. Comme dans *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*), 1973, elle semble encore entretenir une conversation enjouée avec un protagoniste hors champ.

Cette attention accordée par Lake à ce qui se passe à l'extérieur du cadre de l'image peut s'expliquer de plusieurs façons : elle peut regarder la caméra, un spectateur ou son propre reflet, par exemple. Cette ambiguïté est un élément crucial de sa performance et de son interprétation de la notion de construction du soi. Alors qu'elle enduit son visage de maquillage blanc et qu'elle le rehausse ensuite avec du maquillage cosmétique, elle dirige son attention tantôt sur un miroir hors champ, tantôt sur la caméra elle-même. Le photographe capte des images à intervalles réguliers, ce qui permet de documenter visuellement la performance de Lake.

SUZY LAKE EN GARY WILLIAM SMITH 1973-1974



Suzy Lake, *Suzy Lake as Gary William Smith* (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974
10 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, dimensions de l'ensemble : 94 x 67,3 cm
Georgia Scherman Projects, Toronto

Les neuf œuvres qui composent la série *Transformations*, 1973-1975, de Lake s'ouvrent sur un ensemble d'autoportraits présentés dans une grille. La progression s'opère grâce au montage effectué par l'artiste qui introduit le trait d'un autre visage sur le sien d'une image à l'autre, pour se transformer peu à peu en une autre personne. *Suzy Lake en Gary William Smith* montre le portrait de Lake métamorphosé image par image en un portrait de Smith – un collègue de Wayne State University à l'époque en visite à Montréal. D'autres interventions graphiques – comme l'ajout d'ombres au marqueur – soulignent les caractéristiques individuelles du portrait de Smith qui remplacent celles de Lake dans les images. Contrairement aux séries photographiques précédentes, dans lesquelles Lake joue avec des variations d'elle-même pour faire valoir son point de vue, ici, elle transforme son portrait progressivement et de manière ludique en celui d'une autre personne.

Au milieu de la transition, Lake est encore reconnaissable, mais la moitié inférieure de son visage est remplacée par la barbe de Smith. Bien que la représentation du genre ne soit pas au centre de la réflexion de Lake à l'époque, cette œuvre en particulier peut néanmoins être considérée comme un important jalon féministe de l'histoire de l'art. Par rapport au portrait photographique traditionnel, l'œuvre soulève des questions qui explorent les éléments nuancés du genre, de la transformation, de la performance, de l'analyse minutieuse du soi et de marqueurs flexibles de la formation de l'identité. La transformation de Lake en Smith condense parfaitement la puissance des métamorphoses visuelles de l'artiste – ici, de la femme à l'homme, elle devient méconnaissable à la dernière image, même si le point de départ est un portrait d'elle-même.



Suzy Lake, *Suzy Lake as Françoise Sullivan* (*Suzy Lake en Françoise Sullivan*), 1973-1974 (imprimée en 2012), 6 épreuves à pigments de qualité archive, 182,9 x 208,9 cm, Georgia Sherman Projects, Toronto.

Pour réaliser la série *Transformations*, Lake choisit des partenaires (hommes, femmes et un enfant) qui lui ont « appris quelque chose » – des gens qui l'ont influencée dans sa vie – et les images sont une documentation visuelle de l'effet qu'ils ont eu sur elle, de la même façon que nous absorbons les manies de ceux que nous admirons[1]. Les portraits sont tous de très grande taille, un format exceptionnel à l'époque. En procédant avec la photographie analogique, Lake conçoit un montage au pochoir de deux négatifs différents, puis les expose dans une chambre noire. Chaque photographie est un portrait en soi, mais l'ensemble des images documente l'accumulation de nouveaux traits faciaux que Lake superpose sur la photographie initiale d'elle-même.

Dans une autre œuvre de la série, *Suzy Lake as Françoise Sullivan* (*Suzy Lake en Françoise Sullivan*), 1973-1974 (imprimée en 2012), Lake jette de l'ombre sur les yeux d'abord, puis sur la bouche de l'importante artiste et chorégraphe québécoise Françoise Sullivan (née en 1923)[2]. L'œuvre attire l'attention sur la surface photographique, mais aussi sur le processus de création et d'édition des photos – ce qui doit être abandonné et ce qui est conservé par l'artiste.

LA MANIÈRE NATURELLE DE DESSINER 1975



Suzy Lake, *The Natural Way to Draw* (*La manière naturelle de dessiner*), détail, 1975
Transfert d'émulsion couleur sur toile non couchée, 102,5 x 134 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La manière naturelle de dessiner emprunte son nom à un manuel de dessin de Kimon Nicolaïdes publié pour la première fois en 1941. Le manuel rappelle à Lake de bons souvenirs de son grand-père, qui avait une copie de ce livre et qui a encouragé son intérêt pour l'art lorsqu'elle était enfant, en dessinant avec elle et en l'emmenant visiter le Detroit Institute of Art. L'œuvre est à la fois une performance filmée sur vidéo et un scénarimage des actions qui y sont orchestrées.

La vidéo montre Lake qui reçoit et suit les instructions du manuel lues par une voix hors champ. Enduit de maquillage blanc, le visage de Lake devient la surface sur laquelle elle met les directives en œuvre. L'effet semble aplatir son visage alors qu'elle applique des lignes et des ombres directement sur sa peau. Il s'agit de la dernière fois où Lake paraît avec du maquillage blanc, après trois ans d'expérimentation. Elizabeth A. T. Smith observe que cette œuvre est similaire au travail d'autres artistes de l'époque – notamment Bruce Nauman

(né en 1941) et John Baldessari (1931-2020) – qui ont également abordé et critiqué les notions de processus et de génie artistiques en exécutant des gestes répétitifs en réponse à des consignes[1].

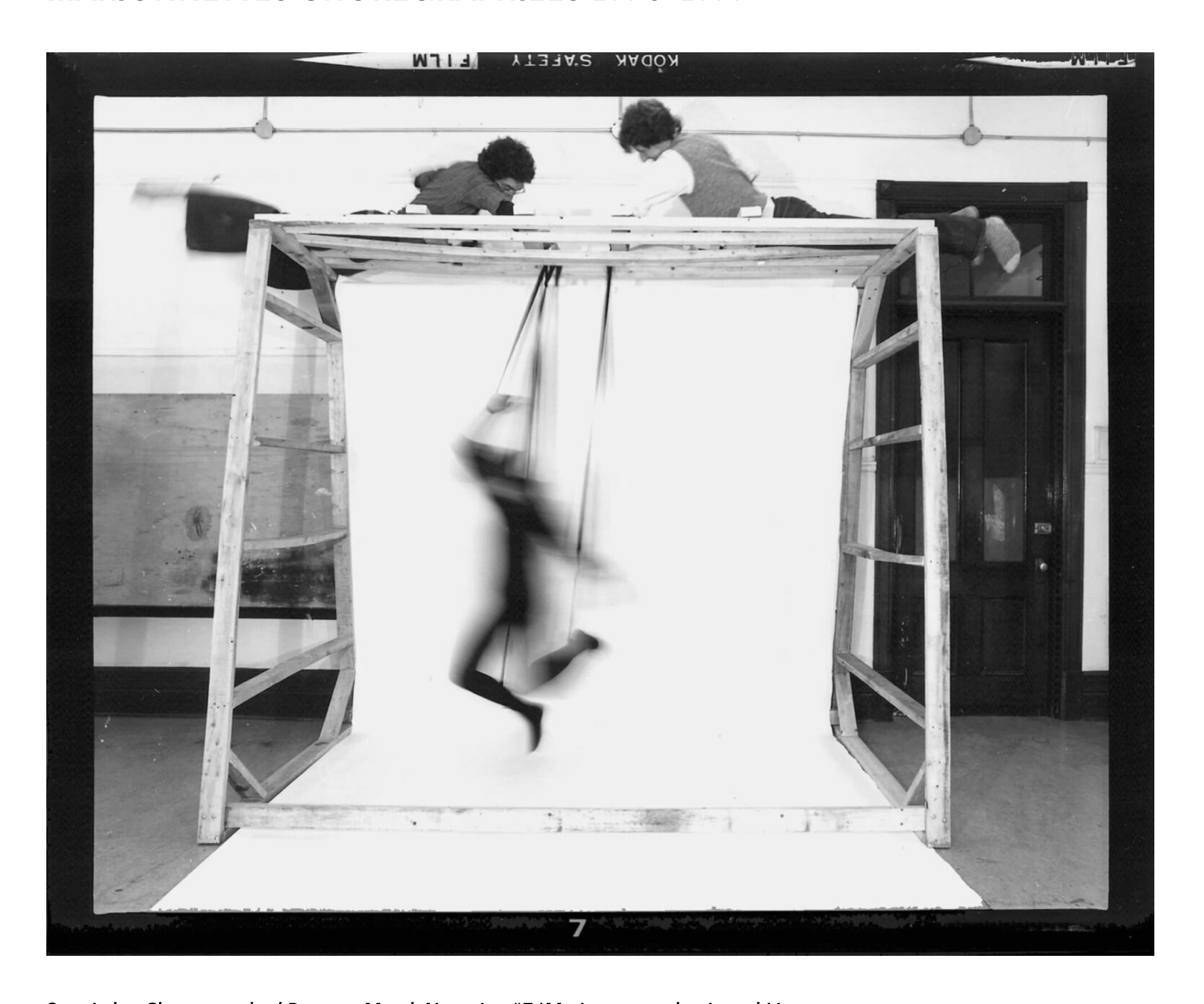
Lake combine la photographie et le dessin à main levée dans des œuvres telles que *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*), 1973; en marquant les photographies avec un crayon gras, elle place au premier plan le processus de sélection des images qui se déroule normalement en coulisse, comme si elle modifiait la composition à la manière d'une photographe professionnelle ou d'une éditrice. Dans *La manière naturelle de dessiner*, elle revient aux procédés de dessin et de peinture qu'elle a temporairement mis de côté pour se concentrer sur d'autres moyens d'expression.




Suzy Lake, *The Natural Way to Draw* (*La manière naturelle de dessiner*), photographie de plateau, 1975, vidéo (son, couleur), 15 minutes, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Dans le volet scénarimage de l'œuvre, Lake combine le dessin et la photographie en assemblant une grille de soixante-six images – soixante photographies et six dessins. La première colonne documente le processus de dessin d'un visage, des formes géométriques de base à l'ajout d'ombres et de lignes de contour détaillées, pour finalement en arriver à un portrait modelé en trois dimensions dans la dernière image. Les photographies de chaque rangée correspondent aux étapes représentées dans chacun des dessins, figurant Lake le visage blanc et vêtue d'un chandail et d'un fichu jaunes assortis, appliquant du maquillage sur son visage non pour en accentuer la beauté, mais pour imiter les techniques du manuel de dessin, son visage lui servant de toile. Les instructions pour dessiner, cohérentes lorsque mises en pratique sur une surface plane, semblent exagérées lorsqu'appliquées au visage de Lake. Les portraits dessinés disposés dans la première colonne constituent un dessin classique, mais lorsque le dessin est appliqué à Lake elle-même, les portraits suggèrent une déviation ou une manipulation de la norme.

MARIONNETTES CHORÉGRAPHIÉES 1976-1977



Suzy Lake, *Choreographed Puppets Mural, Negative #7* (*Marionnettes chorégraphiées, murale, négatif n° 7*), négatif de 1976, épreuve imprimée en 2011
Épreuve à pigments de qualité archive, six épreuves chromogènes noir et blanc, laminage sur panneau, épreuves enroulées autour de substrat Dibond avec du velcro pour la fixation au mur de l'exposition, 274 x 341 cm
Georgia Scherman Projects, Toronto

Marionnettes chorégraphiées est une série capitale dans l'évolution artistique de Suzy Lake. Si ses séries du début des années 1970, notamment, *Miss Chatelaine*, 1973, sont consacrées aux questions d'identité et d'apparence en exploitant une variation de la grille, *Marionnettes chorégraphiées* aborde les thèmes de la domination et de la résistance par le biais d'une série de photographies individuelles organisées selon un schéma linéaire. Lake voit cette œuvre comme un « contrôle entre les mains d'une autre personne » qui entraîne la perte de l'identité de la performeuse[1]. Elle explore des thèmes similaires dans des œuvres connexes comme *Against the Wall* (*Contre le mur*), *imPositions* et *Vertical Pull* (*Traction verticale*), toutes trois de 1977.

Les images de *Marionnettes chorégraphiées* paraissent floues, ce qui est inhabituel en photographie à l'époque – elles sont très picturales, peu précises et artistiques[2].

L'œuvre se présente sous la forme d'une série de photographies de grand format qui illustrent un échafaudage de 3 par 3,6 par 2,5 m, que Lake a construit dans son atelier à l'Université Concordia, à Montréal, où elle complétait sa maîtrise en beaux-arts. Vêtue d'une tunique avec une sangle, Lake est suspendue à l'échafaudage, les pieds ballants. Les photographies montrent également deux « marionnettistes », positionnés au sommet de la structure et tenant des sangles qui contrôlent les bras et les jambes de Lake, déterminant ainsi ses mouvements. Tout au long de cette représentation théâtrale, un assistant a pris des photos à intervalles réguliers, la vitesse d'obturation étant réglée à un trentième et un cinquantième de seconde. Après avoir sélectionné les images à inclure dans *Marionnettes chorégraphiées*, Lake les présente sous forme d'épreuves analogiques à la gélatine argentique en noir et blanc sur papier baryté. Elles semblent donner à voir les coulisses de la représentation, sans suggérer de début ou de conclusion particulière. L'échafaudage et le procédé créent un cadre pour la manipulation du corps flou de Lake, méconnaissable. Lors de la première présentation de l'œuvre, ainsi que dans la rétrospective *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) du Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2014, Lake a fait ajouter l'échafaudage à l'exposition.

L'œuvre est souvent comprise comme une pièce féministe, mais elle a aussi une signification plus large, à savoir la manipulation que tout individu peut parfois ressentir en tant qu'être faisant partie de l'humanité dans son ensemble. Cependant, la pièce peut également avoir un autre sens : malgré son manque de contrôle physique, Lake demeure la directrice de la scène, établissant la structure et le scénario de la performance, au déroulement inattendu, qui se joue. Comprise de cette manière, *Marionnettes chorégraphiées* reflète l'influence de danseuses expérimentales telles que Simone Forti (née en 1935) et Yvonne Rainer (née en 1934), qui rejettent la chorégraphie prédéterminée au profit de l'improvisation, répondant à un ensemble de règles fixes et peu contraignantes. (Le mot *chorégraphiées* du titre est certainement significatif.) *Hangers* (*Cintres*), 1961, de Forti, de sa série de performances *Five Dance Constructions and Some Other Things* (*Cinq constructions de danse et quelques autres choses*), est un précurseur important : trois cordes en boucle sont suspendues au plafond,



Simone Forti, *Photograph of "Slant Board" Performance at the Stedelijk Museum* (*Photographie de la performance « Planche inclinée » au Stedelijk Museum*), 1982, photographie de documentation, 20,3 × 25,4 cm, The Museum of Modern Art, New York.

auxquelles se tiennent trois interprètes tandis que quatre autres se mêlent entre elles, ce qui entraîne un mouvement imprévisible et l'incapacité de l'ensemble à contrôler le balancement des cordes. Dans son expérience cependant, Lake joue pour la caméra et parvient à saisir cette absence de contrôle grâce à la représentation d'un mouvement frénétique, par ses jambes qui pendent, ballantes, au-dessus du sol.

Comme l'écrit William A. Ewing, « [l]e flou était évidemment la clé. À l'époque, le flou était très mal vu en photographie, considéré comme une trahison de l'éthique documentaire presque puritaine. Ici, il évoquait un sentiment de dessin, ou une rapide esquisse. Plus important encore, il retenait de l'information, ajoutant un élément de mystère[3]. »

IMPOSITIONS N° 1 1977



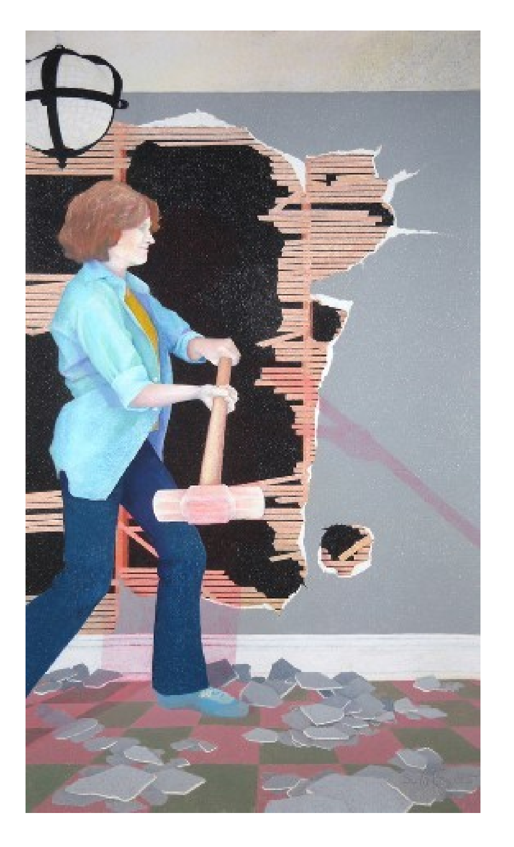



Suzy Lake, *ImPositions n° 1*, 1977
4 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, dimensions approximatives de 140 x 300 cm lorsqu'installées
Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa

Le lot d'images *ImPositions n°1* est une œuvre de la plus vaste série photographique *imPOSITIONS*, qui met Lake en scène les bras et les jambes liés par une corde, luttant pour se libérer – dans cette déclinaison, elle se tient dans un espace étroit entre deux rangées de casiers d'entreposage, dans le sous-sol de son immeuble d'habitation. Coincé entre les étroites rangées alignant les casiers en bois, le corps de Lake comble le fossé entre la rétention et le confinement. Les casiers étant fermement ancrés et immobiles, le corps de Lake doit se fondre dans l'interstice étroit entre les rangées, un exercice compliqué par le fait qu'elle est attachée.

Ce qui est particulièrement intéressant dans *ImPositions n° 1*, c'est que Lake a chauffé le film à la bougie et l'a étiré pour créer un effet de distorsion qui amplifie son mouvement et son effort dans les compositions – un traitement qui a été critiqué, comme pour le flou prononcé de *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, en ce qu'il trahit les prétentions à la pureté formelle de la photographie du temps. Comme pour *Marionnettes chorégraphiées*, Lake délaisse ici la formation en grille pour mieux présenter les œuvres dans une séquence rythmique permettant d'accroître l'impact émotionnel de sa lutte pour s'échapper.

Une œuvre connexe de 1977, *Vertical Pull #1* (*Traction verticale nº 1*), comprend des photographies de Lake, attachée à une sangle et en train d'être tirée vers le bas d'un escalier par une personne hors champ – sa collègue, l'artiste Angela Grauerholz (née en 1952), avec qui Lake partage un atelier. La verticalité des images provoque un flou perceptuel qui obscurcit ce qui se passe, Lake descendant les marches d'une photographie à l'autre.



Suzy Lake, *Boundaries #2* (*Limites nº 2*), 1985, crayon de couleur et pastel à l'huile, 231,1 x 128,3 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Ces œuvres examinent le pouvoir et l'autorité qu'une personne peut exercer sur une autre – ou « [la] situation restrictive d'être suspendue entre des actions ou des décisions qui sont sous le contrôle de quelqu'un d'autre[1] », comme l'explique Lake. Lors de l'exposition au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 1978, ces œuvres sont présentées ensemble; dans le dépliant qui accompagne l'événement, Lake écrit: « Nous avons tous (d'une manière ou d'une autre) éprouvé la sensation inquiétante de ne pas savoir où, quand ou comment on se fera couper l'herbe sous le pied. Les contours ne sont pas définis. *ImPositions* évolue visuellement pour inclure tous ces contours indéfinis[2]. » *ImPositions nº 1*, au moyen de la manipulation du support photographique, aborde les dimensions politiques du contrôle et du confinement.

La compréhension de cette démarche est renforcée par le fait que Lake ne se présente pas comme une victime ni dans *ImPositions nº 1* ni dans *Traction verticale nº 1*, tout comme elle ne l'est pas non plus dans *Marionnettes chorégraphiées*. Bien qu'elle explore les questions de manipulation et de contrôle, s'appuyant peut-être sur son expérience du mouvement des droits civiques à Détroit et sur ses réflexions sur la libération des femmes, elle est à la fois l'actrice et la productrice de ces séries photographiques. Vues sous cet angle, les œuvres expriment la force. Comme Lake le confie à Robert Enright dans une entrevue : « L'idée de victime est quelque chose que je voulais contourner. J'étais plus intéressée par le thème de l'autonomisation[3]. »

C’EST À MOI QUE TU PARLES? 1978-1979









Suzy Lake, *Are You Talking to Me? #3* (*C’est à moi que tu parles? nº 3*), 1979
5 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté colorées à la main, 2 épreuves chromogènes, dimensions variables de l’ensemble installé
Musée des beaux-arts de l’Ontario, Toronto

Les autoportraits ont une importance stratégique pour Lake, car ils unifient l’autoreprésentation, la performance et le dialogue avec les spectateurs – et à tous ces égards, *C’est à moi que tu parles?* est une œuvre majeure. Dans cette séquence, Lake se photographie elle-même alors qu’elle répète la question iconique de la célèbre scène de Robert De Niro dans le film *Taxi Driver*, 1976, où il parle à son reflet dans le miroir de la salle de bain tout en sortant un pistolet de sa manche. Les photographies sont, simultanément, des représentations de Lake elle-même, de De Niro et du personnage de De Niro, Travis Bickle, bien qu’elles soient plus que de simples documents. En faisant référence au personnage de De Niro, les images s’adressent directement aux spectateurs, ce qui crée une relation entre ce qu’ils sont et ce qu’ils voient.

Contrairement à ses séries précédentes, où d’autres personnes sont présentes devant la caméra ou hors champ, Lake choisit d’être seule dans son atelier lorsqu’elle capte cette image, pour mieux se mettre dans l’état d’anxiété nécessaire à la répétition incessante de la question. Elle sélectionne ensuite les images finales parmi une kyrielle de possibilités, les regroupant dans un ordre linéaire qui forme un récit. Bien que la taille des images varie un peu, elles sont toutes plus grandes que nature; pour exagérer son angoisse, Lake manipule certains négatifs qu’elle chauffe et



Mise en espace de l’œuvre *Are You Talking to Me?* (*C’est à moi que tu parles?*) aux Oakville Galleries, dans le cadre de l’exposition *UN-home-Ly*, tenue en 2010.

étire verticalement. Elle teinte ou peint certaines autres images en noir et blanc avec de la peinture à l'huile traditionnelle, pour en accentuer la couleur, puis elle les photographie à nouveau avec du film couleur. Même sur les tirages en noir et blanc, elle teinte les bouches à la main. Pour la mise en espace, Lake accroche les images encadrées les unes à côté des autres dans une séquence horizontale, en s'assurant que les bouches soient toutes au même niveau. Disposées de cette façon, les photographies provoquent une conversation conceptuelle avec le spectateur, animée par leurs regroupements rythmiques au sein de la galerie. « Toute la pièce était une conversation, raconte Lake, et chaque mur était telle une phrase dans cette conversation[1]. »

Le monologue est intrinsèquement lié à la masculinité telle qu'interprétée par De Niro et son personnage Travis Bickle. En tant que femme, « l'acte de langage[2] » de Lake devient une forme de revendication de la performance originale et un moyen de la regenrer. En répétant les répliques emblématiques de De Niro, Lake ne se contente pas de citer la scène mais l'incarne, soulève des questions sur les rôles des sexes et fait entrer la référence culturelle populaire dans l'histoire de l'art.

C'est à moi que tu parles? poursuit la recherche et l'expérimentation sur la performance, la documentation et la représentation du soi que Lake amorce par des œuvres telles que *Miss Chatelaine*, 1973, et *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*), 1973, lorsqu'elle vit à Montréal. *C'est à moi que tu parles*? est peut-être le point culminant de ces expériences et marque la relocalisation de Lake à Toronto. D'abord exposée à la Sable-Castelli Gallery en 1979, puis en tournée au Canada pendant près de trois ans donnant lieu à des critiques élogieuses, l'œuvre figure également dans la rétrospective *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2014-2015.

PRÉ-RÉSOLUTION : UTILISATION DES ORDONNANCES EN VIGUEUR
1983-1985



Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur nº* 6), 1983-1984
Épreuves chromogènes, peinture à l'huile et bois de charpente, 162,6 x 109,2 x 10,2 cm
Art Gallery of Hamilton

Composée de douze photographies couleur à grande échelle présentées en séquence, l'œuvre *Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur* montre Lake, vêtue d'un chandail jaune décontracté, d'un jean bleu et de souliers de course Nike, brandissant une masse, le dos tourné au spectateur et un léger sourire sur son visage détourné. Travaillées avec des couleurs primaires saturées – rouge, jaune et bleu – les photographies montrent Lake qui perce un mur peint en rouge dans sa maison pour en révéler la structure en lattes de bois. Comme le titre l'indique, la série a une signification globale plus large que ce que dépeint la scène. À la même période où elle produit ces photographies aux couleurs éclatantes, Lake travaille en outre sur une série de dessins d'un peu plus de deux mètres représentant le même sujet – *Boundaries I* (*Limites I*), 1984, en est un exemple – poursuivant sa pratique conjuguée de la peinture ou du dessin et de la photographie.

Même si les images de *Pré-résolution* montrent une mise en scène dynamique de la destruction, vraisemblablement pour trouver une plus grande liberté, Lake est confinée. Les cadres ont été peints pour étendre la portée des photographies dans l'espace du spectateur, mais ils renforcent également la frontière entre le territoire occupé par ce dernier et par Lake, qui semble véritablement percer le mur devant elle – le mur qui se trouve *derrière* l'image. Maîtresse du jeu entre forme et perception, elle se livre à une illusion. Malgré son acte de démolition, elle demeure confinée à l'image. Bien qu'elle semble parfois marcher sur le cadre, elle n'en sort jamais. Comme l'écrit Lake, « le cadre fournit un contexte de confinement, qui confirme une fonction au-delà du simple "cadre de la photo[1]." »



Suzy Lake, *Boundaries I* (*Limites I*), 1984, 2 panneaux, crayon de couleur et pastel à l'huile, 213,4 x 106,7 cm chacun, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Dans le cadre d'une série de travaux explorant l'idée de « la figure liée » qui « devient une métaphore pour remettre en question les notions de contrôle[2] », *Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*, réalisée au début des années 1980, peut être considérée comme une réponse à des œuvres antérieures, telles que *Marionnettes chorégraphiées*, 1976-1977, et *ImPositions nº 1*, 1977, dans lesquelles le corps de l'artiste est représenté comme étant retenu et/ou manipulé par la main de l'autre. Ici, Lake s'est libérée de ces contraintes et impose son corps contre les éléments structurels du monde – elle a la liberté de mouvement mais demeure confinée dans l'espace. Georgiana Uhlyarik note que le titre de l'œuvre « s'approprie le vocabulaire

législatif et anticipe la période d'activisme politique qui a suivi [dans la carrière de l'artiste][3]. » Cependant, pour exploiter les ordonnances en question, Lake démontre ici que l'artiste dans la société est particulièrement bien placé(e) pour transformer divers matériaux en une exploration ou une critique de la condition du monde.

Après avoir créé *Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*, Lake disparaît comme sujet de son travail pendant près d'une décennie, éprouvant l'envie, comme pendant ses années de formation à Détroit, de s'engager plus directement dans la lutte et l'activisme politiques. Elle devient alors observatrice et organisatrice, mettant son talent et ses compétences au service de l'activisme politique en Amérique centrale et dans le Nord de l'Ontario.

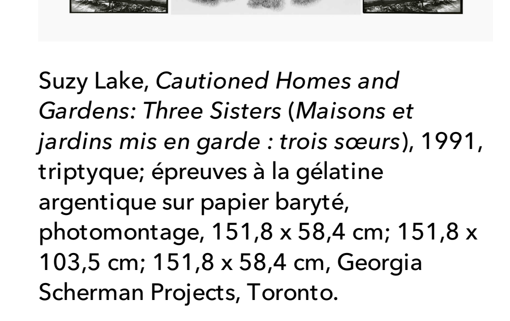
LE POUVOIR EST UN ATTRIBUT… 2E PARTIE 1991



**Suzy Lake, *Authority Is an Attribute … part 2* (*Le pouvoir est un attribut… 2e partie*), 1991
Épreuves à la gélatine; photomontages et séquences de photos en triptyque; découpes sur noyau mousse, avec papier journal collé sur toile, colle, peinture acrylique, crayon gras blanc et gel médium
Installation à la Gallery TPW, Toronto, 1992**

Avec *Le pouvoir est un attribut … 2e partie,* Lake crée une installation composée de trois éléments qui représentent les parties prenantes dans un litige de revendication territoriale entre les Teme-Augama Anishnabai de Bear Island et le gouvernement de l'Ontario. Le premier élément est constitué de photographies grandeur nature de sept hommes et femmes avec des jumelles à la main – les figures d'autorité qui représentent le titre *Authority Is an Attribute of Power Relations* (*Le pouvoir est un attribut des relations de pouvoir*). Pour cette section, Lake réalise également des découpes de silhouettes de quatre mètres et demi sur le sol qui prolongent les figures découpées dans la galerie, donnant aux spectateurs une idée des relations entre les gens et, à cause des jumelles, le sentiment inconfortable d'être scruté et constamment surveillé. Les deux autres sections se composent de *The Game Players* (*Les joueurs*), une image qui montre deux hommes en costume jouant aux échecs à la lisière d'une zone boisée, et de *Cautioned Homes and Gardens* (*Maisons et jardins mis en garde*), un photomontage des portraits des membres de la communauté Teme-Augama Anishnabai placés devant des endroits de la terre contestée qui ont, pour eux, une signification personnelle.

L'œuvre *Le pouvoir est un attribut… 2e partie* est le second volet d'un projet en deux parties intitulé *Authority Is an Attribute* (*Le pouvoir est un attribut*), qui marque l'abandon de l'exploration des thèmes de l'identité et du moi chez Lake et le début des efforts qu'elle va déployer sur une décennie pour combiner l'art et l'activisme social, au Canada et à l'étranger. Dans la première partie du projet, Lake entend explorer la dynamique du pouvoir et les relations d'autorité, mais elle estime qu'elle « n'a pas réussi […] à examiner les complexités et les complicités de ce thème au-delà des polarités expressives et "instinctives" de la victime et de l'exploiteur. » Pour la deuxième itération, elle collabore avec le peuple Teme-Augama Anishnabai de Bear Island à Temagami, situé dans le district de Nipissing au nord-est de l'Ontario. Ils lui demandent de créer un élément visuel en solidarité avec leur revendication territoriale[1].



Suzy Lake, *Cautioned Homes and Gardens: Three Sisters* (*Maisons et jardins mis en garde : trois sœurs*), 1991, triptyque; épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, photomontage, 151,8 x 58,4 cm; 151,8 x 103,5 cm; 151,8 x 58,4 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Une entente en place depuis 1973, permettant à la nation Teme-Augam Anishnabai de protéger 10 000 kilomètres carrés de terres, est menacée par l'approbation de l'expansion du chemin Red Squirrel sur leur territoire. En réaction, les Anishnabai de Teme-Augama érigent une série de barrages routiers. Cet événement spécifique n'est que la pointe d'un conflit plus large avec le gouvernement de l'Ontario suivant le refus de la Cour d'appel de l'Ontario d'examiner leur revendication territoriale, estimant que les Teme-Augama Anishnabai sont signataires de traités antérieurs. Lake, qui a campé près du lac Temagami et rencontré des membres de la communauté, accepte de mettre à profit ses compétences artistiques pour attirer l'attention sur le conflit et générer un forum visuel par lequel les Teme-Augama Anishnabai peuvent être représentés et avoir une voix.

Lake note qu'à l'époque où l'installation est exposée pour la première fois, au début des années 1990, ce type de collaboration, qui offre une tribune visuelle à une lutte politique, est peu commun. Tout au long des années 1970, elle explore de manière abstraite des éléments et la dynamique du pouvoir en se servant de son corps au sein de séries photographiques telle que *ImPositions nº 1*, 1977, par exemple. Elle use de techniques similaires pour enquêter sur les conditions de vie réelles des Teme-Augama Anishnabai et sur l'urgence politique de leur revendication territoriale. Repensant au projet et à ses intentions plus tard, en 1998, Lake écrit : « À titre d'artiste, je devais fournir un contexte pour que le public reconnaisse l'impact de la dynamique [de pouvoir], pour qu'il se rappelle de l'effet ressenti dans cette dynamique[2]. C'est ainsi qu'elle étend ses préoccupations conceptuelles sur le pouvoir et l'autorité à un message plus didactique sur la terre, le lieu et la résistance autochtone.

RELECTURE DE LA GUÉRISON 1994-1999



Suzy Lake, *Re-Reading Recovery #1* (*Relecture de la guérison n° 1*), 1997
Épreuve chromogène sur aluminium, 243,84 x 152,4 cm
Collection de Osler, Hoskin & Harcourt LLP, Toronto

Après une décennie d'activisme social au cours de laquelle Lake ne se met plus en scène comme le sujet de son art, elle revient devant la caméra pour deux œuvres qui exploitent le thème de la reconstruction et qui offrent un suivi visuel de la démolition orchestrée dans *Pre-Resolution : Using the Ordinances at Hand* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*), 1983-1985. *Relecture de la guérison* montre Lake vêtue d'un fond de robe en coton léger (symbole à la fois de vulnérabilité et de protection), debout, devant un mur vert qui s'écaille, les pieds nus au milieu d'un tas de débris. Tout en balayant les débris, elle regarde son balai, qui semble flou, comme s'il était en mouvement. Lake n'a jamais de contact visuel avec la caméra. En se concentrant sur la tâche à accomplir, elle évoque la suggestion de gestes rythmiques répétitifs.

Relecture de la guérison est étroitement liée à l'œuvre qui la précède, *My Friend Told Me I Carried Too Many Stones* (*On m'a dit que je portais trop de cailloux*), 1994-1995, issue d'une autre série en couleur dans laquelle Lake explore les thèmes de la perception et du concept. L'artiste semble y porter le même fond de robe et se trouver devant le même mur vert qui s'effrite, bien que dans cette première œuvre, revenant à un sujet familier et au corps comme matériau, après une décennie d'activisme, elle fait dos à la caméra. Son profil est visible et son épaule nue, à l'exception de la bretelle de son sous-vêtement, pendant qu'elle gratte le mur en ruine avec ses ongles. Sa silhouette est recadrée par ce qui semble être à la fois un tapis et un cadre ainsi qu'une photographie en gros plan du même mur délabré.



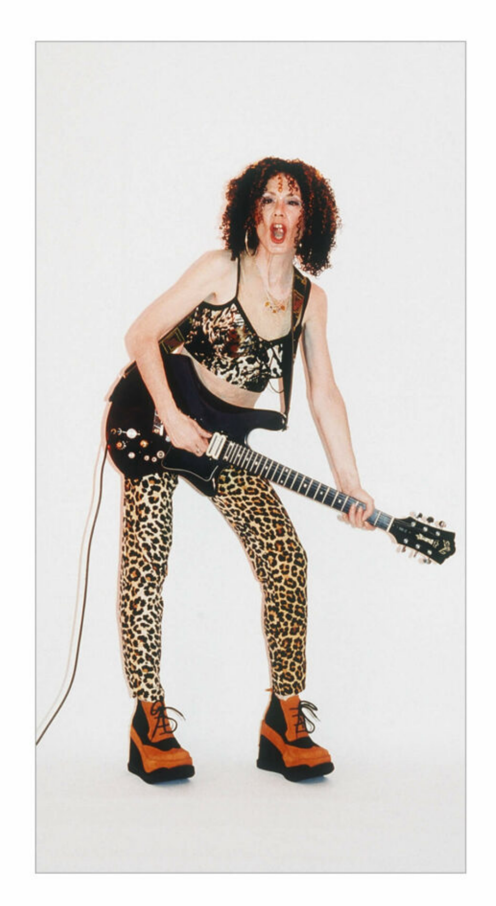

GAUCHE : Suzy Lake, *My Friend Told Me I Carried Too Many Stones #2* (*On m'a dit que je portais trop de cailloux nº 2*), 1994, construction photographique chromogène, 53 x 43 cm, Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa. DROITE : Suzy Lake, *Chrysalis #2* (*Chrysalide nº 2*), 1996, construction d'épreuve chromogène, 61 x 59,7 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

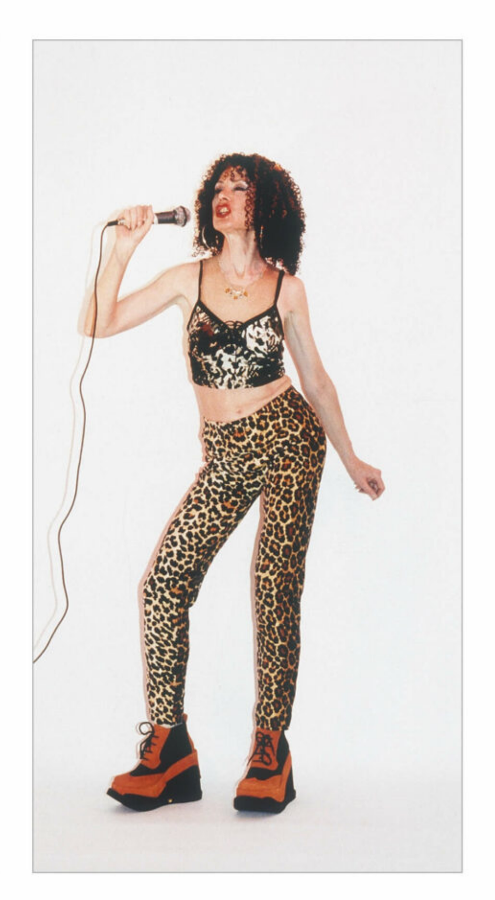
L'effet suggère que Lake est encastrée dans un étrange miroir – rappelant celui de l'Alice de Lewis Carroll : elle est inextricablement liée à son environnement mais s'enfonce aussi dans un plan photographique en retrait. Deux actions contradictoires du point de vue de la perception sont en jeu : l'écaillement et la superposition, offrant à la fois un espace de plus en plus en retrait et la froide réalité de la surface photographique. Consciente que son corps a changé et vieilli au cours de la décennie qui s'est écoulée depuis sa dernière apparition dans son œuvre, l'artiste opte pour une approche plus introspective de sa représentation, qui pourrait également suggérer les attributs positifs du vieillissement et de la maturité. Pour Lake, déblayer les décombres symbolise une figure qui émerge d'une lutte et prépare la voie à une nouvelle étape.

En 2008, le Musée des beaux-arts de l'Ontario invite Lake à adapter *Relecture de la guérison* et *On m'a dit que je portais trop de cailloux* pour en faire une installation extérieure de grande envergure prenant place pendant la rénovation de l'institution. Intitulée *Rhythm of a True Space* (*Rythme d'un*

véritable espace), les différentes itérations de Lake balayant sont reproduites sur un film de vinyle sans couture de près de deux mètres de longueur tendu sur le panneau qui entoure le bâtiment – et suggèrent l'étape nécessaire du retrait des décombres dans un processus de reconstruction. Si Lake semble confinée dans *On m'a dit que je portais trop de cailloux*, lorsque son image plus grande que nature, dans *Rythme d'un véritable espace*, est exposée sur la surface extérieure de la palissade enserrant le musée, elle semble s'être affranchie de ses contraintes et s'occuper des conséquences de sa fuite.

JEUNE À JAMAIS 2000



Suzy Lake, *Forever Young* (*Jeune à jamais*), 2000
3 épreuves chromogènes laminées, 210 x 107 cm chacune
Georgia Scherman Projects, Toronto

Dans *Jeune à jamais*, une série de trois épreuves chromogènes mettant en scène Lake qui joue de la guitare, danse ou chante au micro, l'artiste questionne le corps féminin vieillissant : « Que puis-je faire que Britney Spears ne peut pas faire[1]? » Reconnaissant qu'elle a souvent été perçue comme faisant plus jeune que son âge, Lake souligne l'idéal troublant de beauté qui privilégie la jeunesse. En réaction, elle invente son alter ego Suzy Spice, membre d'un groupe de musique féminin qui apparaît à la fois dans des performances en direct et des photographies explorant cette obsession générale pour la jeunesse et la culture des célébrités.

Au début des années 2000, Lake s'intéresse à la réception de la télé-réalité, plus précisément à *American Idol* et à sa version canadienne, *Canadian Idol*. Elle documente le processus d'audition dans *Whatcha Really, Really Want* (*Ce que tu veux vraiment, vraiment*), 2003, en présentant ses photographies en deux grilles accompagnées des paroles de « Wannabe », tube planétaire des Spice Girls popularisé en 1996. Dans *Your Field of Contestants* (*Votre vivier de concurrents*), 2004, elle réalise les portraits photo individuels des participants qui se produisent devant une caméra d'audition imaginaire. Le culte de la célébrité a un impact direct sur la visibilité de certains corps au détriment d'autres, et Suzy Spice, imitant les idéaux grotesques auxquels doivent aspirer

les concurrents de la téléréalité, devient ironiquement l'une des rares femmes âgées à qui l'on permet un passe-droit.

Jeune à jamais est la performance photographique du personnage glamour de Lake, « Suzy Spice. » Vêtue d'un pantalon imprimé léopard, d'un haut moulant et de chaussures de sport à talon compensé, Suzy Spice regarde avec défi dans l'appareil photo en même temps qu'elle semble se perdre dans sa performance de chant et de danse. Comme dans de nombreuses photographies antérieures, Lake rompt la continuité de la surface avec une marque tracée à la main. La photographie de Spice avec son bras levé au-dessus de sa tête, ses doigts faisant le signe de paix, porte la dédicace « Forever Young – Suzy (Jeune à jamais – Suzy) ». Placées sur fond blanc, les photographies semblent être les images promotionnelles d'une rock star fabriquée. Une série d'épreuves à la gélatine, dont *Ciccolina Bar nº 2*, 1999/2000, et *The Kindness of Gentlemen* (*La prévenance des messieurs*), 1999-2001, permettent d'établir l'authenticité de Spice en tant que figure sociale prolifique et membre important d'un groupe. Ces compositions sont juxtaposées à des photographies de médicaments prescrits pour la ménopause – le « secret » derrière le vernis de sa jeunesse. Dans ces œuvres, Lake danse à la barre verticale, se produit parmi d'autres clones de Spice Girl et est « pelotée » par ses compagnons masculins.



Suzy Lake, *Your Field of Contestants, This Week's Top Ten and Voting Material* (*Votre vivier de concurrents, les dix meilleurs de la semaine et le matériel de vote*), 2004, 96 épreuves chromogènes, bol, podium et bulletins de vote, installation présentée au Paul Petro Contemporary Art, Toronto.

Le plus vaste projet de Lake est également composé de ready-mades – des accessoires de marchandisage, tels que les coussins décoratifs arborant l'image de Suzy Spice. Ils rappellent les gestes des performances dada et la construction d'alter ego, confirmés par des documents photographiques tels que les autoportraits entrepris par Claude Cahun (1894-1954). L'objet de consommation courante, à son tour, permet au public de se frotter de près à la célébrité.

LA BEAUTÉ À UNE DISTANCE ACCEPTABLE/EN CHANSON 2001-2002



Suzy Lake, *Beauty at a Proper Distance / In Song* (*La beauté à une distance acceptable/En chanson*), 2001-2002
3 diapositives couleur et cabines d'éclairage,
134 x 99,4 cm; 134 x 115,2 cm; 134 x 99,4 cm
Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto

La beauté à une distance acceptable/En chanson est un ensemble de trois images qui font partie de la grande série *La beauté à une distance acceptable*, 2000-2008, dans laquelle Lake, qui ne peut plus ignorer son corps vieillissant, imite les codes visuels et les médias de la culture des jeunes. Dans trois diapositives couleur, chacune présentée dans une grande cabine d'éclairage, son visage est recadré pour n'inclure que ses narines, sa bouche et son menton. Les images sont mises en valeur par l'utilisation d'effets publicitaires tels que l'éclairage glamour, le gel et le grossissement. Les photographies montrent Lake chantant dans un style glam rock tout en soulignant ses rides, ses dents tachées et sa pilosité faciale qui trahissent les normes conventionnelles de beauté, de jeunesse et de féminité.

Dans les photographies glamour conventionnelles, de tels traits seraient considérés comme des imperfections et supprimés en post-production. Ici, ils sont présentés plus grands que nature et magnifiés, ce qui rend impossible pour le spectateur d'ignorer les transgressions physiques du genre et de la jeunesse. Contrairement à *Miss Chatelaine*, 1973, que Lake réalise alors qu'elle est encore dans la vingtaine, et à *Forever Young* (*Jeune à jamais*), 2000, où elle se présente comme paraissant plus jeune que son âge, *En chanson* est un cruel rappel des années qui passent. Dans une autre interprétation, cependant, l'œuvre peut être considérée comme l'adoption d'un point de vue féministe plus large sur la beauté et la féminité dans ses manifestations réalistes. Comme l'explique Lake : « L'expérience est positive; la maturité est positive; mais notre culture ne célèbre pas ces attributs lorsqu'ils sont associés au vieillissement[1]. »




GAUCHE : Suzy Lake, *Pluck #2* (*Épilation n° 2*), 2001, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 82,6 x 101,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *Thin Green Line* (*Fine ligne verte*), 2001, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 82,6 x 101,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Lake prolonge ce projet avec une série d'œuvres, dont *Pluck #2* (*Épilation n° 2*), 2001, dans laquelle elle manipule et étire sa peau tout en s'arrachant les poils du visage avec une pince à épiler. Là encore, la majeure partie de son visage est coupée par le cadrage, de sorte qu'on ne voit que ses narines, sa bouche et son menton. Les photographies en noir et blanc sont séparées par des panneaux noirs suggérant ainsi une narration, une mise en séquence, voire un lien avec le cinéma.

PROFONDE RESPIRATION DANS LE JARDIN 2008-2010



Suzy Lake, *Extended Breathing in the Garden* (*Profonde respiration dans le jardin*), 2008-2010
Diapositive sur papier Fujitrans réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 76,2 x 101,6 cm;
cabine d'éclairage, 88,3 x 113,7 x 3,8 cm
Georgia Scherman Projects, Toronto

Dans *Profonde respiration dans le jardin*, Lake se tient debout dans son jardin après le coucher du soleil. Elle a photographié la scène avec un temps d'exposition d'une heure et, bien que l'arrière-plan soit net, sa silhouette reste floue, à l'exception de ses jambes et de ses pieds parfaitement au foyer. Le résultat ressemble aux photographies de la dernière partie du dix-neuvième siècle, quand la technologie des appareils limitait la captation aisée du mouvement. Lake présente son œuvre sous forme de diapositive couleur fixée dans une cabine d'éclairage. Cette photo-performance fait partie de la série *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014, de Lake – soit onze images dans lesquelles elle se met au défi de rester parfaitement immobile pendant une heure, son seul mouvement étant celui provoqué par l'action essentielle de respirer.

Dans d'autres images de la série *Profonde respiration*, Lake prend des photos à l'extérieur de sa maison à différents moments du jour ou de la nuit. Le titre et

le concept suggèrent tous deux un état méditatif, qui en réalité n'a pas toujours été atteint comme le raconte Lake : « Pendant que je suis debout pour une heure, je conçois l'image dans mon imagination, mais ce à quoi je pense n'est pas prévisible. Parfois, je suis dans un état méditatif, parfois je réagis à mon corps, parfois à un souvenir[1]. »

La série *Profonde respiration* explore également les éléments de la durée, du mouvement et de la perception dans de nombreux endroits différents. Lake élargit le projet à des sites publics présentant un intérêt personnel et historique, notamment le Trafalgar Square de Londres, le World Trade Center de New York ou le Detroit Institute of Arts. Dans sa photographie de Trafalgar Square, les traces de piétons ou de personnes assises sont spectrales ou ont disparu, alors que l'immobilité relative de Lake donne à son apparence une qualité monumentale qui l'assimile aux éléments du fond de la composition.





GAUCHE : Suzy Lake, *Extended Breathing on the DIA Steps* (*Profonde respiration dans les marches du DIA*), 2012/2014, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 152,4 x 113 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *Extended Breathing at the World Trade Center* (*Profonde respiration au World Trade Centre*), 2012/2014, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 152,4 x 113 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Deux photographies de *Profonde respiration* prises au Detroit Institute of Arts rassemblent le personnel et le politique. L'une est prise sur les marches du musée en 2012, alors que l'institution traverse une crise existentielle : la ville ayant déclaré faillite, les créanciers tentent de réclamer les œuvres d'art de la collection. L'autre est prise dans une vaste salle du musée en 2013, devant une fresque monumentale de Diego Rivera (1886-1957) réalisée au début des années 1930 qui représente des travailleurs dans l'une des usines de la ville. La photographie témoigne donc non seulement de l'enfance de Lake dans le Détroit du milieu du siècle dernier, mais aussi de l'équilibre atteint à cette époque par les syndicats, les propriétaires d'entreprises et les organismes gouvernementaux de réglementation – un ordre qui, lorsque bouleversé dans les années 1970, conduit à l'échec économique de la ville. Ces œuvres, simples en apparence, entrelacent de multiples histoires.

Le flou, signifiant au sein d'œuvres telles que *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, est également une caractéristique notable de la série *Profonde respiration*. Le flou réapparaît dans la série *Performing Haute Couture* (*La haute couture en spectacle*), 2014, produite pour la rétrospective de Lake au Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake), dans laquelle l'artiste se tient immobile dans son élégant costume gris perle Comme des Garçons, mais lève lentement le bras, ce qui provoque un flou marqué de l'image sur sa manche. En tant qu'œuvres d'une femme artiste dans la soixantaine, ces images explorent l'endurance et la présence stoïque des femmes dans l'espace social

et politique en général. Elle ne se transforme plus, comme elle le fait dans *Suzy Lake as Gary William Smith* (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974, et ne lutte plus contre tout contrôle, comme dans *Marionnettes chorégraphiées*, 1976-1977, ou *ImPositions #1 (ImPositions n° 1)*, 1977.

Profonde respiration dans le jardin représente un moment de calme en fin de journée dans un espace privé. Bien que cette image situe Lake à un moment et à un endroit précis de sa vie, elle signale aussi qu'elle fait toujours partie du monde qui l'entoure.

PERFORMANCE RÉDUITE : RESPIRATION N^{O} 5 2009-2011



Suzy Lake, *Reduced Performing: Breathing #5* (*Performance réduite : respiration n^{o}* 5), 2009-2011
Épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 204 x 82,6 cm
Georgia Scherman Projects, Toronto

Performance réduite : respiration nº 5 fait partie d'une série intitulée *Reduced Performing* (*Performance réduite*) que Lake crée entre 2008 et 2011. Elle y explore les thèmes du temps, de la durée, du mouvement et de la perception en s'allongeant sur un scanner à plat d'environ 2,5 mètres de long dans l'atelier de son imprimeur pour un balayage de douze minutes. Dans cette série – sa première expérience avec la photographie numérique – elle emploie une technologie sophistiquée pour étudier les limites du mécanisme de reproduction de l'image dans la création artistique.



Photographie de l'installation *Reduced Performing* (*Performance réduite*) à la Fonderie Darling dans le cadre du Mois de la Photo, Montréal, 2013.

Dans toutes ses œuvres photographiques, notamment sa série parallèle *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014, Lake est un personnage tridimensionnel dans un monde bidimensionnel. Son hyper-conscience de ce qui se passe pendant sa performance, ainsi que pendant la performance de la caméra, lui permet de s'engager dans une sorte de tromperie conceptuelle qui interroge à la fois le moi et le moyen d'expression. Dans la série *Performance réduite*, Lake pousse cette investigation un peu plus loin en s'aplatissant dans le scanner, de sorte que le processus lui-même est pleinement impliqué dans le résultat. Comme dans ses premières photographies, les limites de la photo ont pour effet d'effacer les actions subtiles qui sont à l'étude. Bien que Lake demeure allongée sur le scanner pour une exposition de douze minutes, l'appareil ne peut pas documenter sa respiration. L'image qui en résulte semble faire disparaître ses subtils mouvements d'inspiration et d'expiration. Dans d'autres variations de la série, Lake cligne des yeux ou pleure alors qu'elle est allongée sur le plateau, avec le même résultat.

Quelque chose ressemblant à de l'hyperréalisme et à de la peinture numérique émerge : le corps entier de Lake est représenté comme s'il s'agissait d'un fac-similé direct, mais avec les teintes de l'arc-en-ciel et les indices de saturation de la décomposition RVB (rouge/vert/bleu) du scanner. Le scanner à plat est à la fois trop sophistiqué dans la sculpture visuelle du corps de l'artiste, et pourtant, malgré (ou peut-être à cause de) cette efficacité robotique, il ne peut pas enregistrer les subtilités de l'émotion qui se joue sur son visage. Lake visualise la réalité froide et calculée de la technologie qui est incapable de saisir les nuances de la condition humaine.

LA HAUTE COUTURE EN SPECTACLE N^{O} 1 2014



Suzy Lake, *Performing Haute Couture #1* (*La haute couture en spectacle n° 1*), 2014
Épreuve chromogène, cadre noir et vitre musée, 167,6 x 127 cm
Georgia Scherman Projects, Toronto

Réalisée à l'occasion de l'exposition rétrospective de Lake intitulée *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) tenue au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2014, les images de *La haute couture en spectacle* montrent Lake qui regarde la caméra avec assurance, vêtue d'un costume gris Rei Kawakubo du défilé Comme des Garçons de l'automne-hiver 2013-2014, debout devant un fond noir et posée sur un sol gris similaire au costume. Lake se tient droite, son corps, ses jambes, sa tête et son bras gauche paraissant immobiles et nets, tandis que le flou et la multiplication de son bras droit suggèrent un mouvement. Poursuivant son jeu avec la représentation photographique du mouvement créant un flou perceptuel, Lake semble lever et baisser son bras droit, les bords de sa main et de ses doigts paraissant les plus nets lorsque sa main atteint son point le plus élevé et lorsqu'elle est au repos, le long de son corps. Choisissant une tenue dotée d'un élément architectural, l'artiste a décrit le nœud du manteau, là où son coude se plie sur l'une des photographies, comme l'évocation d'un « mouvement de cantilever[1]. » Pour obtenir le style commercial qu'elle souhaite pour les images, Lake collabore avec le photographe de mode Miguel Jacob, mais les décisions relatives à l'esthétique de l'œuvre et au mouvement sont les siennes.



Suzy Lake, *Choreographed Portrait #2* (*Portrait chorégraphié n° 2*), 1976, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté avec sérigraphie, 50,8 x 40,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Ces épreuves marquent en quelque sorte le début et la fin de l'œuvre révolutionnaire *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974. Cependant, lorsqu'elle sont prises ensemble, les deux œuvres tracent la trajectoire de la maturation de l'artiste au cours de quatre décennies, montrant Lake à bien des égards plus forte, plus équilibrée et plus sûre d'elle dans les séries plus récentes, comme en témoigne sa confrontation directe avec la caméra, un aspect significatif de nombre de ses autoportraits des dernières années, y compris l'expérimentation de la performance et de la durée minimales, comme dans *Reduced Performing* (*Performance réduite*), 2008-2011, et *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014. Le format et la rareté des photographies, associées au flou, évoquent également la série antérieure de Lake intitulée *Choreographed Portraits* (*Portraits chorégraphiés*), 1976, où une jeune Lake, vêtue d'un léotard blanc ou d'un léotard et d'un pantalon court et ample, se tient contre un fond noir. Son mouvement est, ici encore, documenté de façon spectrale par le flou introduit par la caméra, une combinaison de photographie et de sérigraphie qui suscite l'effacement de la représentation de Lake sur la surface de l'image et un sentiment d'absence de lieu rappelant les photographies de *La haute couture en spectacle*.

Les œuvres peuvent s'interpréter comme une allusion plaisante au titre de l'exposition dans laquelle elles apparaissent pour la première fois, « faisant découvrir » simultanément Lake, qui, active depuis la fin des années 1960, ne reçoit son dû que quarante ans plus tard; ces images signalent, en fait, que Lake est enfin arrivée.



IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

L’œuvre de Suzy Lake donne à voir une préoccupation de longue date pour un certain nombre de thèmes phares – la société, le genre et les expériences universelles du pouvoir et de l’autorité – qu’elle aborde par l’amalgame performance, photographie et manipulation photographique. Elle embrasse l’activisme artistique dans la foulée du mouvement des droits civiques à Détroit, une démarche qu’elle poursuit à Montréal, puis à Toronto. À partir de 1970, Lake s’investit dans sa pratique en faisant de son corps le principal site de son art. Par son approche innovante, autant dans sa démarche que dans son enseignement, elle influence d’autres artistes – ses contemporains tout comme les jeunes générations – à suivre sa voie.

L'IDENTITÉ ET LE SOI

Grâce à son expérience des mouvements des droits civiques et anti-guerre à Détroit, Lake commence à s'intéresser à l'identité de sa génération. Au début des années 1970, elle découvre des artistes féministes, notamment Adrian Piper (née en 1948), Nancy Spero (1926-2009) et Martha Wilson (née en 1947), qui étudient elles aussi la subjectivité et la formation identitaire, de même que les possibilités offertes par le support photographique pour aborder ces questions. Dans l'œuvre *Catalysis* (*Catalyse*), 1970, par exemple, Piper documente par la photographie la réalité de sa présence accrue, en tant que femme racisée, dans les espaces publics, plus encore amplifiée par une série de gestes accrocheurs. Pour sa part, Spero, l'une des premières militantes et féministes, consacre bon nombre de ses peintures et de ses collages des années 1970 à la représentation des femmes dans le contexte des luttes politiques mondiales. La série *Torture of Women* (*La torture des femmes*), 1976, par exemple, intègre des récits de femmes ayant vécu la torture à des peintures de figures féminines. Quant à Wilson, avec qui Lake partagera plus tard des expositions, elle développe une œuvre photographique consacrée à l'identité et à la subjectivité féminine par le biais du jeu de rôle – comme en témoigne notamment sa série *A Portfolio of Models – The Working Girl* (*Un portfolio de mannequins – la fille qui travaille*), 1974.





GAUCHE : Adrian Piper, *Catalysis III* (*Catalyse III*), 1970, documentation de la performance, trois épreuves à la gélatine argentique (réimprimées v.1998), photographie nº 3 de 3, 41x 41 cm chacune, collection de la Generali Foundation, Autriche, prêt permanent au Museum der Moderne Salzburg, Autriche. DROITE : Adrian Piper, *Catalysis III* (*Catalyse III*), 1970, documentation de la performance, trois épreuves à la gélatine argentique (réimprimées v.1998), photographie nº 2 de 3, 41 x 41 cm chacune, collection de la Generali Foundation, Autriche, prêt permanent au Museum der Moderne Salzburg, Autriche.

Par des œuvres telles que *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, Lake aborde le thème de l'identité en recourant au portrait photographique qui, conjugué avec le jeu de rôle, marque les prémices de la relation entre la performance et la photographie. Dans cette série, Lake joue pour la caméra et les photographies qui en résultent servent une double fonction, elles sont à la fois œuvres d'art intrinsèques et documentation de la performance. En 1973, à l'aide de sa caméra, Lake réalise *Imitations of the Self* (*Imitations du soi*), l'une de ses premières œuvres à démontrer combien la formation de l'identité se joue en soi et en relation avec la société, reflétant sa préoccupation continuelle pour la conscience citoyenne et l'engagement civique.



Suzy Lake, *A Genuine Simulation Of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974, 90 épreuves chromogènes, dimensions de l'ensemble : 152 x 142 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Source de questionnement intarissable, l'identité est au cœur de la démarche de Lake, comme en témoigne son visage « masqué » de blanc dans ses performances photographiques du début des années 1970 (*Miss Chatelaine*, 1973; *Imitations of Myself # 1* (*Imitations de moi-même nº 1*), 1973/2012; *A Genuine Simulation of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974); la transformation du soi dans *Suzy Lake as Gary William Smith* (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974; ou encore la soumission du soi aux autres dans *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977. Des années 1970 au début des années 1980, Lake occupe une place centrale dans son œuvre même, non pas pour documenter visuellement sa biographie mais pour dégager une conception plus générale du « soi » en relation avec la société et une conception du « soi » en tant que construction. Comme elle l'explique elle-même, « Je n'essaie pas de dire quelle est mon identité. Je ne suis pas une héroïne qui raconte sa vie. J'avais besoin d'une constante, d'un sujet vulnérable comme point de référence. La raison pour laquelle je m'emploie comme modèle est que je suis toujours disponible, toujours présente[1]. »

Dans une perspective plus large, cependant, l'intérêt de Lake repose sur le soi en relation avec la société. L'omniprésence des images et des produits associés au façonnement de soi, en raison des médias de masse qui, souvent, ciblent les consommatrices féminines à l'aide des magazines de beauté, constitue pour elle un terrain fertile. Son œuvre des années 1970 – notamment marquée par sa fascination pour les médias, le cadrage et la perception – anticipe le mouvement qui, à la fin de la décennie, est reconnu comme la « picture generation » ou génération des images, soit un groupe d'artistes intéressés par l'imagerie figurative pour critiquer le monde des médias de masse. Le conservateur et historien de l'art Douglas Crimp, dans l'exposition *Pictures* (Images) qu'il organise à New York en 1977, est le premier à tenter d'identifier la nouvelle technique et le nouveau style de ces artistes dont il décrit les œuvres comme les explorations de « processus de citation, d'extrait, de cadrage et de mise en scène[2]. » Ainsi, dans son œuvre emblématique du mouvement, l'artiste américaine Barbara Kruger (née en 1945) conçoit des commentaires mordants sur l'objectivation et l'assujettissement des femmes, et sur le rôle des images dans ces manifestations, interprétés par des polices de caractères gras et l'appropriation d'images photographiques empruntées aux médias et aux œuvres historiques.





GAUCHE : Barbara Kruger, *Untitled [Your Body is a Battleground]* (*Sans titre [Ton corps est un champ de bataille]*), 1989, photographie sérigraphique sur vinyle, 284,5 x 284,5 cm, Broad Art Foundation, Los Angeles. DROITE : Suzy Lake, *On Stage/Bank Pose* (*Sur scène/Pose à la banque*), 1972/2013, épreuve à pigments de qualité archive, 61 x 50,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Lake cesse d'être le sujet de son œuvre au cours des années 1980, alors qu'elle s'investit dans des formes plus directes d'activisme photographique. L'absence de représentation explicite de « son » soi comme substitut « d'un » soi plus

global remet de l'avant son grand intérêt et son engagement envers le monde qui l'entoure, ainsi que son désir de concevoir des stratégies de représentation innovantes en accord avec l'objet de ses préoccupations du moment. Cette absence est plus significative encore tout au long des années 1980, lorsque Lake est habitée par diverses questions politiques, notamment, les luttes de la nation Teme-Augama Anishnabai de Bear Island et celles du Frente Sandinista de Liberación Nacional (Front sandiniste de libération nationale [FSLN]) au Nicaragua. En s'éloignant des conflits sociaux plus larges auxquels elle a été directement confrontée et s'est ralliée en tant que femme blanche nord-américaine, Lake prend conscience qu'elle ne peut plus se faire le modèle de ses œuvres consacrées à des luttes dont elle n'a pas l'expérience.

En 1994, après une décennie de militantisme politique, Lake reprend la représentation de soi avec les séries *My Friend Told Me I Carried Too Many Stones* (*On m'a dit que je portais trop de cailloux*), 1994-1995, et *Re-Reading Recovery* (*Relecture de la guérison*), 1994-1999, reconnaissant également à cette époque l'expérience du corps vieillissant et de la femme mature en tant que sujet d'exploration. Comme elle l'explique, « l'expérience est positive; la maturité est positive; mais notre culture ne célèbre pas ces attributs lorsqu'ils sont associés au vieillissement[3]. » Dans de remarquables séries de ces années, Lake exagère les stéréotypes du vieillissement, comme dans *Peonies and the Lido* (*Les pivoines et le Lido*), 2000-2006, où elle joue sur les représentations mélodramatiques de la mort et du vieillissement de Dirk Bogarde dans *Mort à Venise*, l'adaptation cinématographique de 1971 du court roman de Thomas Mann de 1912; elle amplifie également la nuance et la nuisance que suppose l'interprétation de la féminité dans la société de son temps avec *Beauty at a Proper Distance* (*La beauté à une distance acceptable*), 2000-2008; et enfin elle défie les attentes de la société à l'égard des femmes âgées dans *Forever Young* (*Jeune à jamais*), 1997-2004.





Suzy Lake, *Peonies and the Lido #9* (*Les pivoines et le Lido n*o 9) 2000-2002/2010, 3 épreuves chromogènes réalisées à partir d'une imprimante LightJet; 101,6 x 137,2 cm, 101,6 x 141 cm; 101,6 x 137,2 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

L'autoportrait photographique de Lake et de ses contemporains est considéré par de nombreux commentateurs comme anticipant l'avènement, dans les années 2010, de la « culture de l'égoportrait », cette pratique vernaculaire consistant à se photographier soi-même à bout de bras, la plupart du temps avec la caméra d'un téléphone intelligent, souvent dans le but de publier et de faire circuler ces images sur des réseaux sociaux tels qu'Instagram. Cependant, l'égoportrait suggère une approche spontanée de l'autoportrait, ce qui diffère de la pratique de Lake dont les images et les processus sont lents, témoignant de sa préoccupation pour le temps et la démarche. Bien que Lake soit investie dans les médias et la perception sociale, elle se sert des médias populaires

comme une critique plutôt qu'une exaltation. L'égoportrait est vernaculaire, ne nécessitant pas de compétence particulière; le travail de Lake témoigne d'une technique magistrale. L'égoportrait parle du « moi »; le travail de Lake porte sur le « soi ».

ACTIVISME

Les graines d'activisme qui sous-tendent la pratique de Lake ont été plantées à son plus jeune âge, alors qu'elle vit les bouleversements sociaux du Détroit des années 1960, plus particulièrement le mouvement des droits civiques. Cette première prise de conscience politique suit Lake tout au long de sa carrière, dans ses explorations et dans la conception de stratégies visuelles qui lui ont permis de traduire en art « ce qui se passait dans les rues[4] ». L'un de ses premiers événements, *Annual Feast* (*Fête annuelle*), 1969-1972, au cours duquel elle invite des collègues dans son atelier, s'accorde avec les rassemblements du moment connus sous le nom de « Happenings » et qui réunissaient des groupes.





GAUCHE : Hans Haacke, *MoMA Poll* (*Le sondage du MoMA*), 1970, 2 urnes transparentes en acrylique avec compteurs automatiques, bulletins de vote codés par couleur, boîtes transparentes, 101,6 x 50,8 x 25,4 cm chacune; bulletins de vote en papier, 7,6 x 6,4 cm chacun. Visiteurs en train de voter dans l'exposition *Information* au Museum of Modern Art, New York, du 2 juillet au 20 septembre 1970. DROITE : Martha Rosler, *Cleaning the Drapes* (*Nettoyer les rideaux*), œuvre tirée de la série *House Beautiful: Bringing the War Home* (*Maison magnifique : ramener la guerre à la maison*), v.1967-1972, photomontage imprimé, collection de l'artiste.

Le rôle de l'art dans l'activisme politique atteint son paroxysme dans les années 1960 et au début des années 1970, sous l'impulsion de nombreux artistes qui associent art et politique, en particulier dans la manière dont ils réagissent à la guerre du Vietnam qui sévit alors. Ils sont furieux contre le rôle joué par l'Amérique dans la guerre et contre les institutions artistiques américaines, telles que le Museum of Modern Art de New York (MoMA), qui reçoivent un financement et un soutien importants de la part de bienfaiteurs sympathiques à la politique du président Richard Nixon sur la guerre du Vietnam. L'artiste d'origine allemande Hans Haacke (né en 1936) devient l'un des premiers partisans de la critique institutionnelle et, par son œuvre *MoMA Poll* (*Le sondage du MoMA*), 1970, il confronte directement Nelson Rockefeller, alors président du conseil d'administration du MoMA.

En 1969-1971, Lake partage les mêmes objectifs que la Art Workers' Coalition (AWC) à New York, une coalition ouverte d'artistes et de travailleurs culturels qui utilisent des moyens artistiques pour plaider en faveur de la réforme des musées (en particulier la représentation équitable des femmes artistes et des artistes de couleur) et pour que ceux-ci adoptent une position morale contre la guerre.

À peu près à la même époque, l'artiste féministe Martha Rosler (née en 1943) crée sa série *House Beautiful: Bringing the War Home* (*Maison magnifique : ramener la guerre à la maison*), v.1967-1972, – composée d'œuvres de

photocollages qui juxtaposent des images domestiques tirées de magazines sur la maison et l'art de vivre avec des images journalistiques brutales des combats au Vietnam. Ces œuvres s'inscrivent dans la lignée de celles d'artistes de photomontage tels qu'Hannah Höch (1889-1978) et John Heartfield (1891-1968), qui emploient des stratégies d'agit-prop similaires pour contester la Seconde Guerre mondiale. L'avènement des technologies des médias de masse et leur intégration aux œuvres d'art au début du vingtième siècle sont le prolongement d'œuvres allégoriques politiques de peintres du dix-huitième siècle tels que Francisco Goya (1746-1828) et Jacques-Louis David (1748-1825), ainsi que des peintures cubistes anti-guerre de Pablo Picasso (1881-1973), qui a incorporé des formes de médias de masse à ses toiles.



Suzy Lake, *Choreographed Puppet #3* (*Marionnette chorégraphiée n° 3*), 1976/1977, épreuve cibachrome, 40,6 x 50,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Contrairement à l'approche d'artistes plus véhéments, la stratégie de Lake est subtile plutôt qu'instructive. Elle résiste à l'autorité qu'elle défie par le biais de métaphores suggérées dans son art. Ses thèmes fétiches sont le contrôle et la résistance, l'endurance et la formation de l'identité. Bien qu'enracinés dans sa culture personnelle et son genre, ils s'étendent à des significations sociales plus larges. Pour *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, Lake engage tout son corps, mais elle cède le contrôle de ses mouvements à deux « marionnettistes » qui, debout sur l'échafaudage qu'elle a construit, manipulent ses bras, ses jambes et son torse avec des sangles attachées à son corps. Les photographies de cette performance, prises à intervalles réguliers par un autre protagoniste, illustrent le flou de son mouvement et la perte d'identité qui en résulte. En mettant en scène, en interprétant et en enregistrant cette relation contradictoire entre contrôle et soumission, Lake crée le complément visuel d'une expérience universelle.

Comme l'observe William Ewing, « en regardant l'œuvre à travers le téléobjectif, il devient clair que celle-ci traite de la manipulation et l'impuissance que *tout* être humain doit ressentir, au moins à l'occasion, en tant que membre de la collectivité collaborative[5]. »

Dans d'autres œuvres, Lake recourt à des concepts et à des idées qui agissent telles les allégories de questions de pouvoir plus générales. Ainsi, dans *imPOSITIONS*, 1977, les images de sa lutte contre la coercition demandent au spectateur de réfléchir au pouvoir et à l'autorité qu'une personne peut exercer sur une autre. Elle continue plus tard dans sa vie à employer l'allégorie pour commenter la lutte politique. Dans sa série *Game Theory: Global Gamesmanship* (*La théorie des jeux : stratégie globale*), 2019, par exemple, elle apparaît sur un échiquier de marbre cassé, imitant les poses de la reine et des pions dans une exploration des dommages collatéraux de la politique et de la guerre.

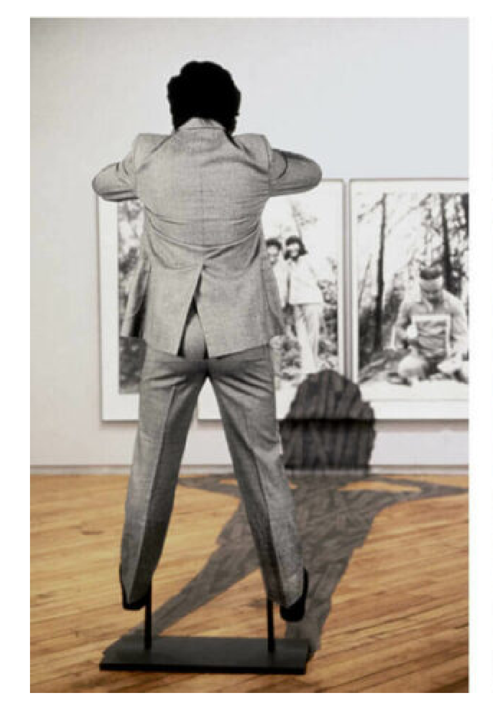


Carole Condé et Karl Beveridge, *Oshawa, A History of Local 222, 1938-45 [Part 2, #3 of 6]* (*Oshawa, une histoire de la section locale 222, 1938-1945 [2e partie, no 3 de 6]*), 1982-1983, épreuve au colorant azoïque (cibachrome), 40 x 50,1 cm, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Dans les années 1980, Lake se détourne des gestes politiques subtils de ses œuvres antérieures concentrées sur son corps et entre dans une phase plus ouvertement militante. C'est à peu près à la même époque que ses compatriotes Carole Condé (née en 1940) et Karl Beveridge (né en 1945) quittent New York pour rentrer à Toronto, abandonnant une forme apolitique d'art conceptuel et établissant des pratiques artistiques politiques engagées au sein de processus de consultation et de collaboration avec les mouvements syndicaux et communautaires. Leur série *Oshawa–A History of CAW Local 222* (*Oshawa, une histoire de la section locale 222 des TCA*), 1982-1983, combine des images photographiques mises en scène et des témoignages personnels sur les conditions de travail et les tentatives de syndicalisation à l'usine General Motors d'Oshawa, en Ontario, dans la période suivant la Seconde Guerre mondiale, lorsque les femmes mariées ont été autorisées à travailler en usine. Il s'agit là d'une partie d'une série d'œuvres consacrées à l'histoire de la section locale 222 des Travailleurs canadiens de l'automobile (TCA).

Le travail de Lake de cette époque pourrait être considéré de la même manière : par son amitié avec la communauté Teme-Augama Anishnabai de Bear Island, elle accepte de produire *Authority Is an Attribute … part 2* (*Le pouvoir est un attribut … 2e partie*), 1991, une série de photographies conçue comme une installation en solidarité avec leur revendication territoriale. Dans cette œuvre collaborative, Lake réalise un photomontage des portraits de

certains membres de la communauté placés devant des images des endroits qui leurs sont chers, juxtaposés à des découpes de personnages qui font figures d'autorité, portant des jumelles, et d'hommes d'affaires – appelés les *Game Players* – qui jouent aux échecs. En soulignant l'importance de lieux spécifiques pour les peuples autochtones, Lake attire l'attention sur les injustices coloniales historiques qui leur ont été faites et sur l'urgence de les rectifier aujourd'hui. Un voyage au Nicaragua en 1985, pour soutenir le Frente Sandinista de Liberación Nacional (Front sandiniste de libération nationale [FSLN]), témoigne plus encore des engagements politiques de Lake à l'époque, mais les deux exemples démontrent l'adaptation constante de son approche de la création d'images à son engagement politique pour mieux répondre aux conditions, aux préoccupations et aux priorités spécifiques à son sujet.



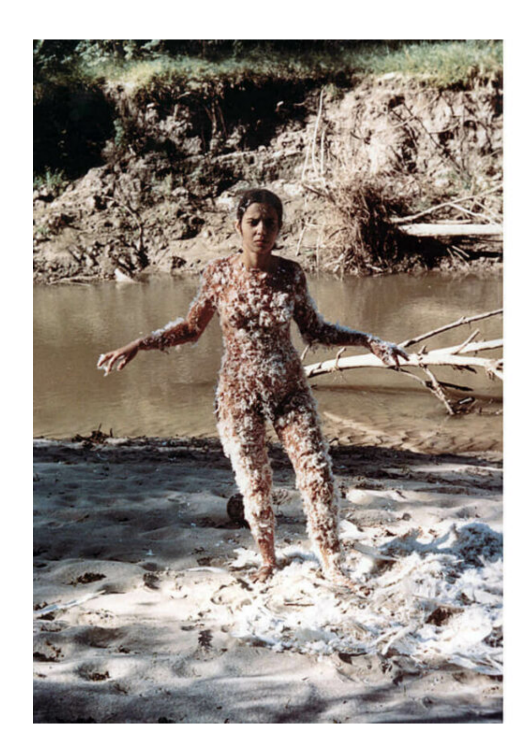


GAUCHE : Suzy Lake, *Standing Binocular Figure #3 [Sid]* (*Figure debout aux jumelles nº 3 [Sid]*), 1992, découpe d'une épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté montée sur noyau mousse, support en bois, papier journal collé sur toile, colle, peinture acrylique, crayon gras blanc et gel médium, 172,7 x 73,7 x 457,2 cm. Installée à la Gallery TPW, Toronto, 1992. DROITE : Barrage routier des Teme-Augama Anishinabai, 1er juin 1988, collection de Brian Back. Le 1er juin 1988, les Teme-Augama Anishinabai ont érigé un barrage à l'intersection du chemin Red Squirrel et du portage de Sharp Rock dans le nord-est de l'Ontario. Le barrage sur cette photo a été érigé avant la construction du prolongement du chemin d'exploitation forestière Red Squirrel et a été maintenu tout l'été. Il s'agit du premier de deux barrages organisés par les Teme-Augama Anishinabai en 1988-1989.

CORPS ET SITE

Avec Carolee Schneemann (1939-2019) et Yoko Ono (née en 1933)[6], Lake figure parmi les premières praticiennes du body art. Cette expression artistique est associée, au début des années 1970, à l'art féministe d'Ana Mendieta (1948-1985), Hannah Wilke (1940-1993), Adrian Piper et d'autres. Pour Lake, le corps – son propre corps – est un moyen d'expression à part entière, ouvert aux mêmes types de manipulations et de distorsions qu'elle expérimente dans ses photographies. La séparation entre le corps et la photographie, dans son art, est réduite au point où l'un ne peut exister sans l'autre.

Pendant ses années montréalaises, Lake rencontre plusieurs artistes d'avant-garde, parmi lesquels bon nombre sont reconnus pour leurs œuvres minimalistes. Contrairement à l'objectivité pure qu'ils pratiquent, Lake adapte leur maîtrise des qualités du moyen d'expression à son propre style qui permet l'expression de l'émotion humaine. Sur le sujet, elle est également influencée par la danse postmoderne en émergence, dont elle connaît et suit le développement.



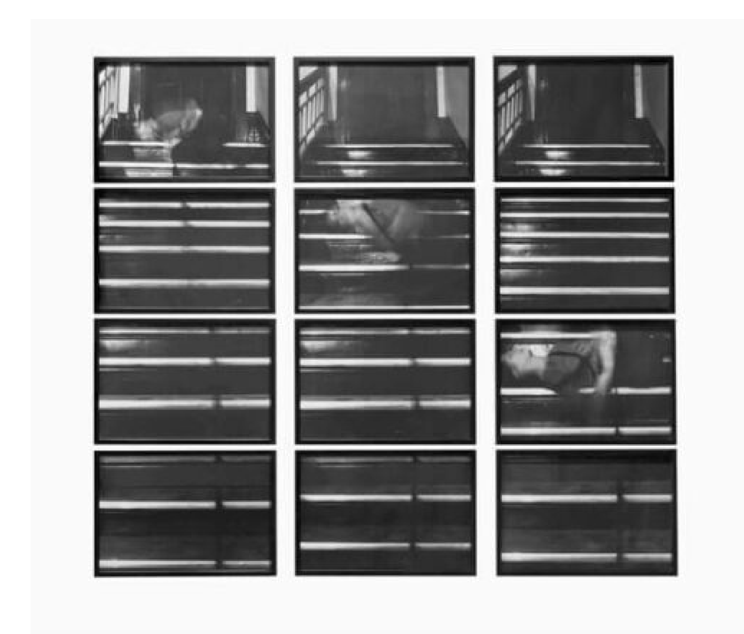


GAUCHE : Ana Mendieta, *Blood and Feathers [2]* (*Sang et plumes [2]*), 1974, photographie couleur, succession de Ana Mendieta. DROITE : Suzy Lake à Montréal, v.1973, photographie de Tom Dean, collection de l'artiste.

Au début des années 1960, des artistes et des danseurs et danseuses associé(e)s au Judson Dance Theatre de New York, dont Robert Morris (1931-2018), Simone Forti (née en 1935) et Yvonne Rainer (née en 1934), jouent une série de rencontres entre des corps humains et une variété d'objets inanimés de manière vaguement structurée mais imprévisible[7]. Lake explique : « J'ai évidemment apprécié le Judson Dance Theatre en raison de la forme qu'il priorise et son contenu progressif; mais j'étais surtout enthousiasmée parce qu'ils incluaient la durée et le corps[8]. » Les danseurs et danseuses associé(e)s au Judson mettent l'accent sur le mouvement non classique de tous les jours – une rupture majeure par rapport aux principes de la danse classique et moderne – et utilisent souvent la durée et la répétition comme modes par lesquels examiner de près le concept de mouvement lui-même. Bien que ces expériences influencent Lake, la caméra devient son compagnon invisible mais toujours présent – un enregistreur à travers lequel elle laisse émerger sa propre conception de l'art.

Vertical Pull #1 (*Traction verticale n° 1*), 1977, explore et documente la façon dont le corps réagit et résiste à l'autorité et au contrôle. Plutôt que d'imaginer son corps en aplat dans le plan bidimensionnel de la photographie, Lake envisage plutôt l'image comme un espace à occuper et duquel sortir, comme dans *Pre-Resolution : Using the Ordinances at Hand* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*), 1983-1985, où elle démolit les cloisons sèches de sa maison avec une masse. Composée de douze images disposées en grille de trois colonnes, *Traction verticale n° 1* semble reconstituer un escalier, brisé par les bords de la photographie et se répétant trois fois dans les trois colonnes. Lake, ligotée, agenouillée ou allongée sur les marches, à une position inférieure à chaque rangée successive, semble les descendre, le corps rendu flou par son mouvement. La représentation photographique du mouvement évoque les expérimentations antérieures des danseurs postmodernes et la documentation de leurs performances, ainsi que leurs rencontres et leurs négociations avec les contraintes et les possibilités de l'environnement construit. Dans la série de Lake, les marches deviennent un

support pour son corps – elles incarnent un type de scène ou de socle qui complique de manière performative sa libération et retient visuellement son corps dans les espaces entre les marches. Dans l'image, les marches apparaissent sous forme de lignes horizontales aplaties dans lesquelles le corps de Lake s'insère parfaitement.





GAUCHE : Suzy Lake, *Vertical Pull #1* (*Traction verticale nº 1*), 1977, 12 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, 34 x 50,5 cm chacune, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *imPositions* (scénarimage), 1977, 21 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté monté sur noyau mousse, dimensions de l'ensemble : 76 x 91 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Au début des années 2000, Lake se tourne à nouveau vers son corps pour réfléchir aux questions liées à la beauté, au vieillissement et à la place de la femme âgée dans une société obsédée par la jeunesse. Son travail photographique amplifie les signes du vieillissement, offrant une vue clinique des rides, des poils du visage et des imperfections de la peau dans (*Beauty at a Proper Distance / In Song (La beauté à une distance acceptable/En chanson*), 2001-2002), ainsi que dans des tableaux plus théâtraux, tels que *Peonies and the Lido* (*Les pivoines et le Lido*), 2000-2006. À la différence de ses premières explorations avec le maquillage blanc et cosmétique appliqué directement sur son visage ou sur ses photographies (*Miss Chatelaine*, 1973), ses dernières œuvres grossissent son visage maquillé de manière presque clinique. Plus récemment, Lake pratique de nouveau la performance de mode, mais cette fois dans la peau d'une femme mature qui se prête aux conventions des défilés. Ainsi, dans *Performing Haute Couture* (*La haute couture en spectacle*), 2014, les géométries et l'architecture des vêtements eux-mêmes sont manipulées et amplifiées par les poses de Lake. La « constante » est son corps seul et c'est par cette cohérence que les spectateurs ont accès à une vision à long terme des changements cinétiques, biologiques et sociaux que le corps subit au fil du temps.





GAUCHE : Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, 1948, image tirée de l'album *Danse dans la neige* publié par l'artiste en 50 exemplaires, S.l. Images Ouareau (1977). DROITE : Suzy Lake, *As Dirk Bogarde #2* (*En Dirk Bogarde nº 2*), 2002, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 152,4 x 116,8 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Le changement est essentiel dans la série *Transformations* pour laquelle Lake choisit des sujets dont elle a, selon ses propres mots, « appris quelque chose » et en qui, par conséquent, elle se transforme. Dans le cas de Françoise Sullivan (née en 1923), cette artiste et danseuse automatiste de Montréal a déjà créé une sorte de modèle conceptuel répondant à l'intérêt même de Lake de relier le corps à son site et de documenter le corps en mouvement. En 1947, l'année de la naissance de Lake, Sullivan entreprend son cycle de solos de danse consacré aux saisons. N'accomplissant que les cycles d'été (*L'été*, 1947) et d'hiver (*Danse dans la neige*, 1948), elle envisage de présenter ses performances comme œuvre complète, et fait appel aux artistes Françoise Riopelle (née en 1927), Jean Paul Riopelle (1923-2002) et Maurice Perron (1924-1999), ainsi qu'à sa mère, pour filmer et photographier sa danse. L'œuvre de Sullivan est révolutionnaire tant par ses mouvements, déplacés hors du studio et campés dans l'environnement naturel, que par son désir que la performance soit vue non pas en temps réel, mais par le biais de la documentation[9]. Ce même désir se reflète dans la pratique de Lake.

Dans nombre de ses œuvres, Lake considère l'importance des espaces intermédiaires pour son exploration du soi, comme dans *Passageways* (*Passages*), 1982, et *Bridge* (*Pont*), 1982-1983. Ces deux constructions combinent structures en bois et photographies de telle sorte que les images du corps sont fragmentées par des grilles. *Passages* montre deux structures en bois évoquant un échafaudage placé derrière un mur, mais positionnés parallèlement l'un à l'autre pour créer un couloir. L'échafaudage est à la fois couloir et galerie, présentant une série de carrés et de rectangles d'espaces vides et pleins donnant l'impression d'une galerie avec exposition de style salon. Le corps de Lake est reconstitué de manière perceptuelle grâce à l'ajout d'images découpées grandeur nature d'elle-même, représentant un pied, une jambe, un torse et une tête, répartis sur des colonnes. Dans ces œuvres, Lake s'appuie sur une structure de confinement dans le but d'être vue comme un sujet. En revanche, dans *Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*, 1983-1985, l'espace devient un endroit duquel s'évader.





GAUCHE : Suzy Lake, *Bridge* (*Pont*), 1982-1983, bois de charpente, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté colorée à la main et miroirs, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *Passageways* (*Passages*), détail, 1982, bois de charpente, épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté colorées à la main, émulsion photo sur bois de charpente, dessin sur bois de charpente et miroirs, Georgia Scherman Projects, Toronto.

L'œuvre *Extended Breathing in Public Places* (*Profonde respiration dans les lieux publics*), 2011-2014, une extension de la série originale *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014, est à envisager comme un exemple de la préoccupation de Lake pour le site puisque la série commence dans son jardin, avec *Extended Breathing in the Garden* (*Profonde respiration dans le jardin*), 2008-2010, qui évoque sa relation personnelle avec son environnement domestique. Cependant, une deuxième itération compte des photographies de Lake prises dans des lieux publics, tels que le Detroit Institute of Art[10] ou le World Trade Center de New York après le 11 septembre, des images qui ont leur propre signification politique en termes de résistance. En tant que telles, ces images deviennent un miroir du courage de l'artiste. La présence de Lake sur ces sites l'associe à une histoire sociale vivante.



Suzy Lake, *Extended Breathing in the Rivera Frescoes* (*Profonde respiration dans les fresques de Rivera*), 2013/2014, épreuve à pigments de qualité archive, 152,4 x 200,7 cm, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Performing an Archive (*Interpréter une archive*), 2014-2016, une série qui montre Lake à Détroit, photographiant les différentes maisons ayant appartenu à ses ancêtres, donne un aperçu de récits urbains et suburbains documentés sur une plus longue période. De nombreuses œuvres de la série sont composées d'une colonne à gauche, avec une petite photographie dans le haut et, dessous, un plan immobilier historique de Détroit en 1896, ainsi que d'une image plus grande, à droite, de Lake photographiant le site. Juste en dessous de la partie supérieure gauche de chaque photographie, l'artiste fournit des informations, à la manière des commentaires d'un album photo, sur l'importance du lieu pour sa famille. Sa présence conduit à une lecture biographique de la série, tandis que son corps – la mesure de référence constante – fournit le point d'entrée, le point de vue spécifique et le concept plus large de site.

L'intérêt de Lake pour le site est partagé par d'autres photographes, dont l'artiste chicana Laura Aguilar (1959-2018) et l'artiste ottavienne d'origine crie des plaines et européenne Meryl McMaster (née en 1988), qui situent toutes deux leurs corps par rapport à des paysages naturels porteurs d'une signification personnelle et d'une identité sociale. Aguilar tente de situer la vie des personnes de couleur LGBTQ+ dans le paysage naturel et construit et, par

conséquent, dans la communauté imaginaire culturelle centrée sur la notion de « lieu. ». L'œuvre *Nature Self-Portrait #2* (*Autoportrait de la nature n° 2*), 1996, la montre dans ce qui semble être le désert, recroquevillée nue, son visage détourné de la caméra. La considération de son corps comme un objet est accentuée par sa position parmi quatre rochers. Cette juxtaposition génère en revanche un sentiment de vie parmi des objets statiques, interprétant à la fois l'animé et l'inanimé comme faisant partie de l'environnement naturel.





GAUCHE : Laura Aguilar, *Nature Self-Portrait #2* (*Autoportrait de la nature n° 2*), 1996, épreuve à la gélatine argentique, image : 35,6 x 48,4 cm, feuille : 40,7 x 50,5 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles. DROITE : Laura Aguilar, *Nature Self-Portrait #1* (*Autoportrait de la nature n° 1*), 1996, épreuve à la gélatine argentique, image : 35,2 x 48,3 cm, feuille : 40,7 x 50,5 cm, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

GENRE / FÉMINISME

Suzy Lake compte parmi les premières artistes féministes, aux côtés de Carolee Schneemann, Lisa Steele (née en 1947), Hannah Wilke, Joan Jonas (née en 1936), Adrian Piper et Eleanor Antin (née en 1935), toutes des artistes qui recourent à leur propre corps dans leurs œuvres pour explorer des questions liées non seulement à l'autorité mais à une autorité inévitablement genrée. Ce n'est toutefois que plus tard en carrière que Lake en vient à considérer son travail comme étant féministe :

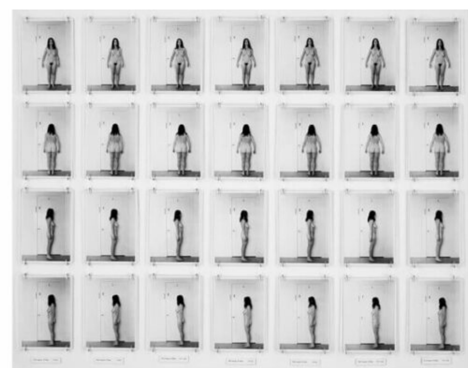
> Pour ce qui est de l'identité, à l'exception du tout début, j'ai toujours eu l'impression de m'adresser à un public qui n'était pas uniquement féminin […] Parce que je suis une femme, le genre était inclusif. Sur certains points, je me suis rendue compte que les gens entendaient quelque chose de différent de ce que disait l'œuvre à cause du corps […] J'ai commencé à comprendre pourquoi il était si nécessaire que les femmes parlent aux femmes […] pour qu'on puisse réellement entendre quelle était leur réception de l'œuvre, plutôt que [d'entendre] la seule réception […] d'un public masculin. C'était donc une grande chose qui m'a vraiment permis de dire : « Oui, je suis une artiste féministe. » J'espère que mon public est plus large que cela, mais je ne recule pas sur ce point[11].





GAUCHE : Carolee Schneemann, *Eye Body #21* (*Corps-œil nº 21*), œuvre tirée de *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera* (*Corps-œil, 36 actions transformatrices pour la caméra*), 1963, épreuve à la gélatine argentique (imprimée en 2005), 61 × 50,8 cm, Museum of Modern Art, New York. DROITE : Hannah Wilke, *S.O.S. Starification Object Series [Back]* (*S.O.S. Série d'objets de starification [dos]*), 1974, épreuve à la gélatine argentique, 101,6 x 68,6 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Avant la convergence des mouvements de défense des droits à la fin des années 1960, les artistes proto-féministes emploient déjà leur corps comme modèle dans leur travail, tandis que bon nombre d'œuvres issues de Fluxus et du cinéma underground sont récupérées comme œuvres féministes dans les décennies suivantes. L'artiste américaine Carolee Schneemann est considérée comme l'une des artistes les plus exemplaires de la reconnaissance tardive de l'importance du corps comme moyen d'expression dans le développement de l'art féministe. À l'époque où elle produit ses premières œuvres cependant, comme la photo-performance *Eye Body: 36 Transformative Actions for the Camera* (*Corps-œil, 36 actions transformatrices pour la caméra*), 1963, dans laquelle Schneemann réalise trente-six photographies de son corps dénudé et couvert de graisse, de craie ou de plastique, dans un environnement qu'elle a créé et où se succèdent des miroirs brisés, des mannequins et des bâches. Régulièrement accusée de créer des œuvres pornographiques, l'artiste a été censurée à plusieurs reprises pour avoir traité de sujets tabous tels que la sexualité et l'érotisme chez la femme.

GAUCHE : Judy Chicago, *Emily Dickinson Plate* (*L'assiette d'Emily Dickinson*), tirée de l'installation *The Dinner Party* (*Le dîner*), 1979, peinture à porcelaine sur porcelaine, 35,6 cm de diamètre, Brooklyn Museum, New York. DROITE : Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture* (*Tailler : une sculpture traditionnelle*), détail, 1972, 148 épreuves à la gélatine argentique et texte, 17,8 x 12,7 cm chacune, Art Institute of Chicago.

Dans ses premières œuvres, Lake ne s'associe pas explicitement à la cause féministe mais comme elle choisit de figurer systématiquement comme sujet d'étude[12], son art est estimé comme une contribution à l'esthétique artistique féministe émergente[13]. Cet art est cependant différent des œuvres explicitement féministes de son temps, telles que l'imagerie du « noyau central », concentrée sur le vagin en tant que site de pouvoir. *Through the Flower* (*À travers la fleur*), 1973, de Judy Chicago (née en 1939), est sans doute l'exemple le plus connu de cette expression. Les performances de Lake, ses examens du corps genré et son expérience incarnée du monde invitent néanmoins à une lecture féministe de son œuvre.

Compte tenu des courants politiques du début des années 1970, la simple présence du corps d'une femme signifiait qu'il était interprété comme implicitement « féminin » et, par conséquent, comme féministe. L'adoption de stratégies formelles et conceptuelles spécifiques – telles que la performance, le corps, la mise en scène et l'utilisation de la photographie et de la vidéo – par des femmes artistes importantes, dont Antin et Piper, a également amené les gens à considérer Lake comme une photographe conceptuelle féministe. Antin et Piper se sont toutes deux engagées avec le corps dans leurs œuvres. Dans la pièce emblématique d'Antin, *Carving: A Traditional Sculpture* (*Tailler : une sculpture traditionnelle*), 1972, l'artiste documente la réduction de sa consommation de nourriture, entre le 15 juillet et le 21 août 1972, produisant quatre images par jour (devant, derrière et les deux profils), dans le but de questionner les conventions de la sculpture traditionnelle en tentant de se conformer à ses idéaux classiques. Lake note que l'œuvre de Piper, *The Mythic Being* (*L'être mythique*), 1973-1975, a été une importante source d'influence : dans cette série de photographies, Piper joue le rôle d'un personnage ambigu du point de vue de la race et du genre, et elle réalise un collage avec ces images et des extraits de son journal, explorant la dynamique raciale et les notions du soi dans leurs rapports avec la société.

Dans le contexte de la libération de la femme, des manifestations contre la guerre et pour les droits civiques aux États-Unis et au Canada dans les années 1960 et 1970, l'exploration de l'identité et de l'autorité entreprise par Lake a amené les critiques à lire son œuvre comme étant féministe, même si ce n'est que métaphoriquement. Comme l'écrit Martha Hanna, « Bien qu'elle n'ait pas abordé ouvertement les questions féministes, la politique du féminisme est un courant qui sous-tend toutes ses œuvres photographiques importantes à ce jour [2008]. L'attention portée aux relations de pouvoir qu'implique le féminisme peut être considérée dans le travail de Lake comme le symbole d'une lutte personnelle, son œuvre témoignant de ses progrès[14]. »



Suzy Lake, *The Extended Good-bye #2* (*L'au revoir prolongé n° 2*), 2008-2009, épreuve réalisée à partir d'une imprimante jet d'encre, 83,2 x 101,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Dans ses travaux ultérieurs sur la beauté et le vieillissement, Lake s'attarde plus en profondeur sur les éléments genrés de la personnification, de l'expérience et de la perception. Elle se penche en particulier sur les conventions sociales de la féminité. *The Extended Good-bye # 2* (*L'au revoir prolongé n° 2*), 2008-2009, de la série *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014, demande au spectateur de réfléchir au moment où le corps vieillissant devient invisible dans la société. De même, *Thin Green Line* (*Fine ligne verte*), 2001, de la série *Beauty at a Proper Distance* (*La beauté à une distance acceptable*), 2000-2008, questionne les conventions d'une apparence convenable pour les femmes âgées.

Grâce à la réunion de la performance et de la photographie dans son art, renforcée par les compétences en peinture, dessin et gravure qu'elle a acquises tôt, Lake a, pendant plus de cinquante ans, apporté sa provocante contribution sur de nombreux enjeux d'importance pour sa génération – telles les questions d'identité en relation avec la société, le genre et les expériences universelles de pouvoir et d'autorité.

EN AVANCE SUR SON TEMPS

Le titre de la rétrospective de Lake au Musée des beaux-arts de l'Ontario, *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake), constitue une allusion amusante au fait que Lake, bien qu'elle soit active comme artiste depuis les années 1960 et reconnue comme une inspiration depuis longtemps par les artistes familiers avec son art, ne se soit fait connaître du grand public que dans les années 2010. Comme l'explique la commissaire Georgiana Uhlyarik au sujet du titre de l'exposition : « Il fonctionne parce que beaucoup de gens ne connaissent pas son travail qu'ils rencontreront pour la première fois – elle n'a jamais vraiment eu une exposition de cette envergure, et sa carrière n'est pas terminée – mais pour nous, le cœur de son œuvre est lié à la performance et plus particulièrement la performance du soi et la façon dont le soi continue de cheminer, de se présenter et de se représenter en naviguant les forces de la société […] Et à cet acte continu de se présenter, de présenter cette idée de Suzy Lake encore et encore, tout au long de sa carrière[15]. »

Son approche de la photo-performance, distincte de la photographie d'une performance, continue d'influencer Cindy Sherman (née en 1954), qui y réfère régulièrement. Lake est souvent exposée avec des contemporaines, dont Eleanor Antin, Lynn Hershman Leeson (née en 1941) et Martha Wilson (née en 1947), des artistes considérées comme complémentaires dans leurs approches ou leurs thèmes. Elle participe en outre à des expositions bilans consacrées à l'art féministe, notamment *WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe), commissariée par Connie Butler, en tournée en 2007-2008; et *WOMAN: The Feminist Avant-Garde from the 1970s, Works from the Sammlung Verbund* (FEMME : L'avant-garde féministe des années 1970, œuvres du Sammlung Verbund), Vienne, en tournée en 2013-2018.



Vue de l'exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe), tenue du 4 mars au 16 juillet, 2007 au Geffen Contemporary at Museum of Contemporary Art, Los Angeles, photographie de Brian Forrest. L'œuvre de Lake *A Genuine Simulation Of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974, est visible à droite dans l'espace d'exposition.

L'exposition itinérante de 2010 *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965-1980* (Trafic : l'art conceptuel au canada 1965-1980) – commissariée par Grant Arnold, Catherine Crowston, Barbara Fischer et Michèle Thériault, avec Vincent Bonin et Jayne Wark – se propose d'organiser l'activité artistique conceptuelle effervescente, à l'échelle du pays, dans la foulée de l'adoption de l'art contemporain par la population canadienne, de l'avènement des nouvelles technologies de communication et de l'influence des tendances sociales et culturelles américaines. La photographie et l'art vidéo y figurent en bonne place, avec la participation de Lake à l'édition montréalaise par la présentation de *Suzy Lake en Gary William Smith*, 1973-1974, séquence de photographies

grand format de la série *Transformations*, 1973-1975, dans laquelle l'artiste remplace progressivement ses traits par ceux d'autres personnes, aboutissant à une photographie finale dans laquelle elle est entièrement métamorphosée.

Une génération montante d'artistes semble partager des préoccupations et des stratégies similaires à celles de Lake, notamment Meryl McMaster, dont l'œuvre photographique aborde les questions d'identité de manière prégnante, notamment l'identité des autres et la construction des identités à travers les masques sociaux. Dans sa série *Second-Self* (*Deuxième soi*), 2010, McMaster invite des gens à dessiner leur autoportrait à l'aveugle, qu'elle transforme ensuite en sculptures de fil de fer qui pendent devant leurs visages dans les portraits photographiques qu'elle en tire. En outre, comme Lake, elle peint les visages de ses sujets en blanc « pour représenter cette image publique ou ce masque protecteur que nous portons, que ce soit réel ou métaphorique[16]. » L'artiste et chanteuse vancouvéroise Carol Sawyer (née en 1961) développe pendant trois décennies une pratique de poses et de performances pour la caméra, tout en se présentant comme son alter ego, l'artiste moderniste Natalie Brettschneider. Pour Lake, les autoportraits ne sont pas créés pour positionner l'artiste mais plutôt comme une évaluation de la condition humaine. Le corps et l'appareil photographique fonctionnent en tandem comme des modes par lesquels il est possible de jouer, d'endurer et de documenter ces explorations.





GAUCHE : Meryl McMaster, *Meryl I*, 2010, épreuve chromogène numérique, 91,4 x 91,4 cm, collection de l'artiste. DROITE : Suzy Lake, *Imitations of the Self [study #3]* (*Imitations du soi [étude nº 3]*), 1973/2012, épreuve à pigments de qualité archive, 20 x 18,6 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.



STYLE ET TECHNIQUE

Pendant ses études et son apprentissage, Suzy Lake pratique le dessin, la gravure et la peinture abstraite, mais dès qu'elle achète un appareil photo, elle s'intéresse plutôt à l'interaction entre une performance (qui la met généralement en scène) et la perception qu'en a le spectateur, et à la manière dont les appareils photographiques peuvent rendre ce lien visible. Ses manipulations physiques du film par l'étirement et l'éclairage révèlent des aspects cachés de l'intériorité du sujet, alors même que l'utilisation régulière de son propre corps constitue un repère visuel permettant d'envisager les techniques mécaniques de la photographie.

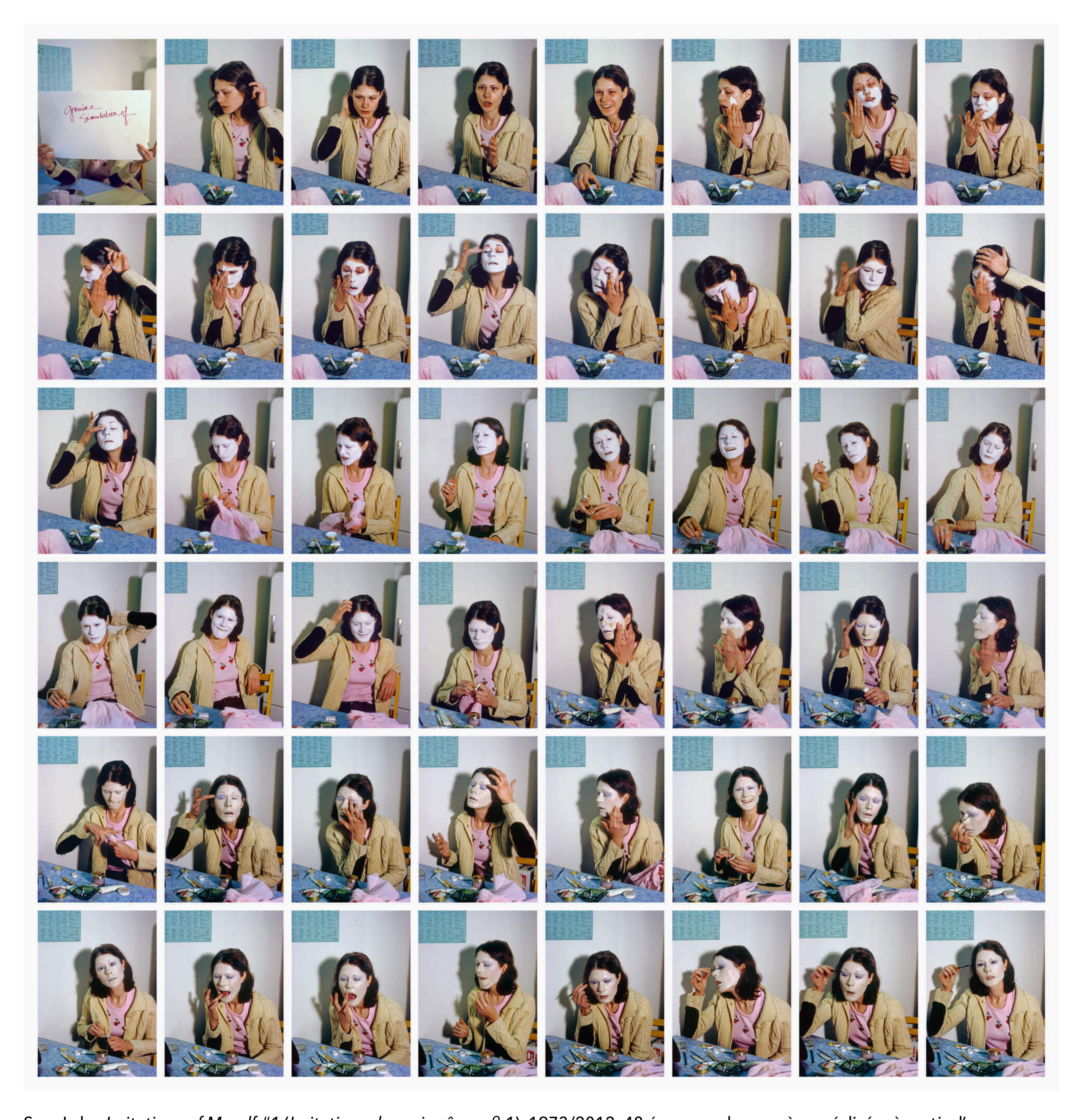
ART DE LA CAMÉRA

Lake commence à faire de la photographie en 1970 pour « voir à quoi [elle] ressemblait » lors de ses diverses performances et pour communiquer son expérience à l'aide d'un procédé qui pouvait susciter la confiance du public[1]. Elle qualifie les résultats de « camera art » (« art de la caméra »), un terme inventé par l'artiste vidéo Les Levine (né en 1935), pour décrire une forme d'art « dépourvue de logique », exigeant des spectateurs qu'ils y investissent leur propre raisonnement. Au-delà de l'accent porté sur le contenu narratif, les photographies de Lake sont articulées à partir de préoccupations esthétiques et compositionnelles et d'une attention accordée au processus de création même des œuvres. Pour cette raison, la production de Lake est souvent associée à l'art conceptuel : sa photographie explore non seulement les processus sociaux et perceptuels, mais aussi le moyen d'expression lui-même. Le corps de Lake devient – et demeure – le principal site d'exploration.



Michael Snow, *Authorization* (*Autorisation*), 1969, épreuves à la gélatine argentique instantanées (polaroïd) et ruban adhésif sur miroir dans cadre de métal, 54,6 x 44,4 x 1,4 cm, avec cadre intégral, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Un exemple notable est *Nine Polaroid Portraits of a Mirror* (*Neuf portraits polaroïds d'un miroir*), 1967, de l'artiste américain William Anastasi (né en 1933) – une œuvre conçue comme une grille dans une grille, composée de neuf grands portraits photographiques de l'artiste se photographiant devant un miroir. L'appareil photo se reflète également dans le miroir et se trouve pointé directement sur le spectateur. Anastasi saisit son portrait et l'immédiateté offerte par le format polaroïd lui permet d'apposer l'image fraîchement réalisée sur le miroir, créant ainsi une grille jusqu'à ce que presque toute sa surface soit couverte, à l'exception du coin inférieur droit où l'avant-bras de l'artiste reste visible. À l'intérieur de la nouvelle grille, une grille encore plus petite commence à apparaître – soit la documentation par Anastasi de la disposition de chaque nouvelle photographie sur le miroir. Deux ans plus tard, l'artiste canadien Michael Snow (né en 1928) entreprend une expérience similaire avec *Authorization* (*Autorisation*), 1969 : il ne couvre qu'une partie de la surface du miroir pour produire une grille de quatre images et une photographie isolée dans le coin supérieur gauche. La photographie est ici à la fois le produit fini et l'enregistrement de la fabrication du produit. Lake utilise souvent le format de la grille pour exposer ses photographies et construire un récit. Cet arrangement met davantage l'accent sur les notions de durée et de processus – il favorise la documentation d'une performance ou d'un événement dans le temps ainsi que les étapes de la réalisation des œuvres elles-mêmes.



Suzy Lake, *Imitations of Myself #1* (*Imitations de moi-même n° 1*), 1973/2012, 48 épreuves chromogènes réalisées à partir d'une imprimante LightJet, dimensions de l'ensemble : 111,1 x 107,9 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Dans une œuvre telle que *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, Lake fusionne la photographie (en tant que documentation d'une démarche) et le corps (en tant que site à travers lequel la démarche est mise en œuvre). Pour les compositions de cette série, l'artiste pose d'abord de manière à imiter la photographie de mode; elle revient ensuite par deux fois à ces photographies – par l'ajout de légendes en 1973 et d'une nouvelle série d'autoportraits en 1974. Ces ajouts photographiques mettent Lake en scène, le visage maquillé de blanc, dans un « état zéro » qui efface ses caractéristiques personnelles, fusionnant ainsi peinture, performance et photographie, une stratégie fondatrice qu'elle reprend au début des années 1970, comme dans *Imitations of Myself #1* (*Imitations de moi-même n° 1*), 1973/2012, et *A Genuine Simulation of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974. *Imitations de*

moi-même nº 1, composée de quarante-huit tirages chromogènes disposés sur une grille de huit par six, documente un cycle entier de transformation, montrant Lake assise à une table, le visage à nu, mais le recouvrant progressivement de maquillage blanc. Dans la plupart des images, Lake apparaît en train de tamponner son visage avec ses doigts; dans quelques-unes, elle semble faire une pause et engager une conversation avec une personne hors champ. Dans la dernière rangée, le visage entièrement recouvert, elle poursuit sa transformation en appliquant du rouge à lèvres et du mascara sur son visage désormais neutralisé à l'état zéro.

Les séries de Lake révèlent sa méthode pour sélectionner les œuvres à exposer, soit en puisant dans un vaste répertoire photographique dans lequel les performances documentées elles-mêmes sont souvent imprévisibles. C'est ainsi qu'elle exerce en fin de compte un contrôle. Elle retourne souvent à ses œuvres antérieures pour soulever de nouvelles questions en lien avec l'enjeu initial qui y est exploré, les imprégnant ainsi de différentes préoccupations formelles ou politiques et/ou en considérant l'enjeu initial d'un point de vue nouveau. Par exemple, lors d'une rénovation majeure du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Lake revisite l'œuvre *Re-Reading Recovery* (*Relecture de la guérison*), 1994-1999, dans *Rhythm of a True Space #1* (*Rythme d'un véritable espace nº 1*), 2008, par le biais d'images transférées d'une pellicule de vinyle aux échafaudages de construction qui entourent le bâtiment. Pour ce projet, Lake réinterprète les photographies de sa performance de 1994, elle les agrandit à une vaste échelle, puis, par leur présentation en une seule image continue, elle introduit un élément de rythme par ailleurs latent dans l'œuvre originale.



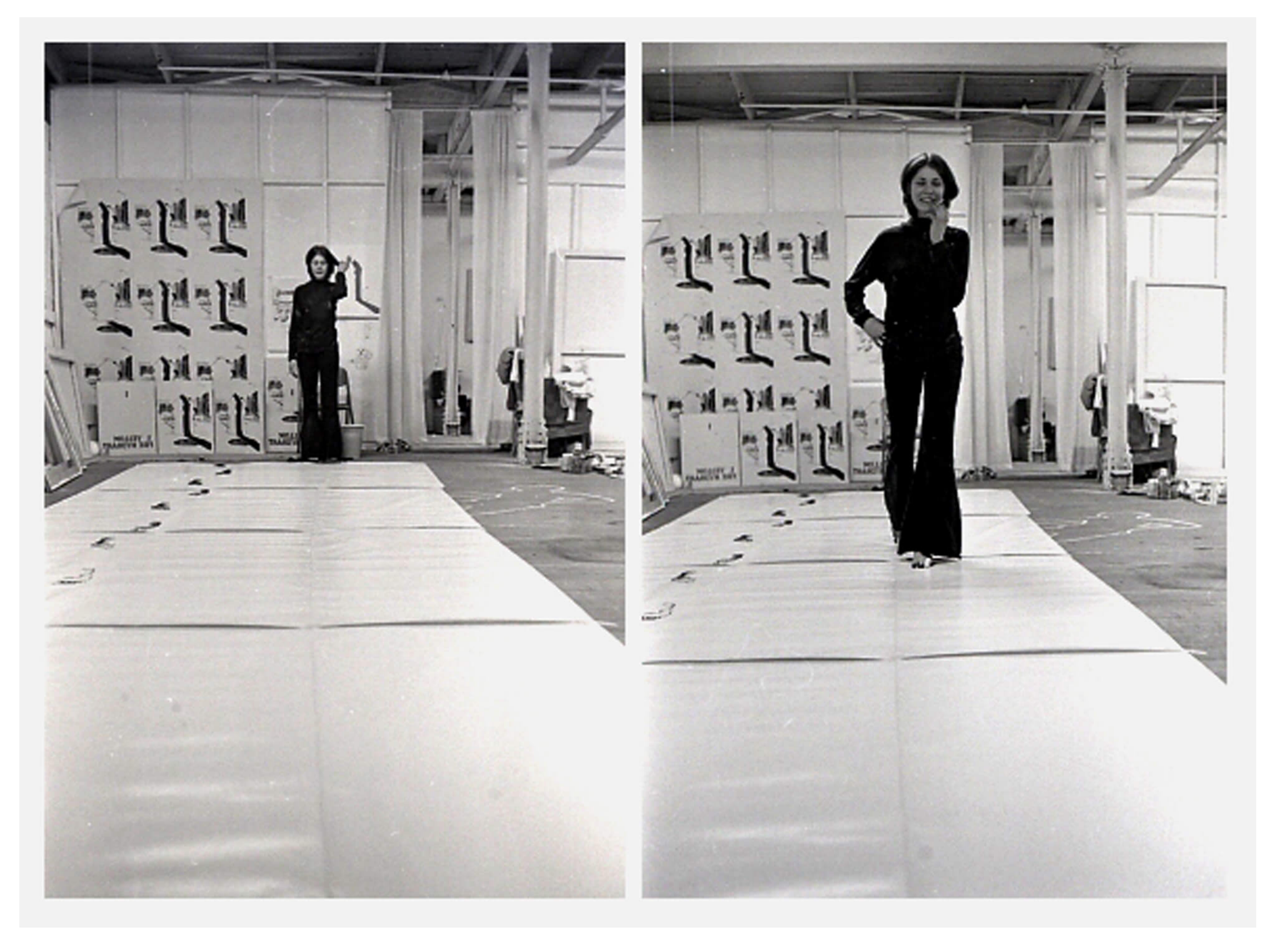
Suzy Lake, *Rhythm of a True Space #1* (*Rythme d'un véritable espace nº 1*) 2008, 2 épreuves à pigments de qualité archive sur vinyle, 243,8 x 1706,9 cm chacune, installation au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto.

Au fil de la production de son art de la caméra, alors que sa démarche se développe, Lake est ouverte à de nouvelles idées – même des années plus tard. « Mes œuvres préférées sont celles par lesquelles j'apprends plus que je ne l'aurais jamais espéré, écrit-elle. Peu importe la maquette ou les croquis, je ne suis pas des plans comme pour remplir une ordonnance […] Le processus de production est inestimable pour orchestrer un récit plus complexe[2]. »

PERFORMANCE

Au début des années 1970, le travail de Lake fait également écho aux happenings contemporains – issus de la culture pop et d'événements politiques au cours desquels les gens se réunissent pour participer à une performance ou à une protestation. Lors de la performance/événement

Behavioural Prints (*Empreintes comportementales*), 1972, menée en atelier, des amis de Lake trempent leurs pieds dans la peinture et marchent sur une longue feuille de papier, puis laissent la peinture sécher, changent de position et reprennent le tracé. Cette œuvre peut rappeler *Automobile Tire Print* (*Empreinte de pneu d'automobile*), 1953, de Robert Rauschenberg (1925-2008), une collaboration avec le compositeur John Cage (1912-1992) qui tient en des feuilles de papier assemblées sur lesquelles Cage conduit sa Ford A en ligne droite. *Empreintes comportementales* n'est pas sans rappeler la série des *Anthropométries*, 1960, d'Yves Klein (1928-1962), des performances qui donnent lieu à des monochromes réalisés au moyen de la technique des « pinceaux vivants » – soit des modèles vivants dont le corps nu est enduit de peinture bleue. Dans les événements qui se déroulent dans l'atelier de Lake, le participant invisible est justement l'atelier qui, tout au long de la carrière de l'artiste, fonctionne non comme un simple espace de travail en coulisses, mais comme un espace actif où les événements sociaux et politiques se produisant à l'extérieur peuvent être explorés par des moyens artistiques. Comme l'explique Lake, « je crois que bon nombre des éléments qui influencent ou provoquent mon travail se produisent dans le monde. Je suis capable de rassembler dans l'atelier toutes ces influences, ces matières premières, pour, entre autres, les mettre sur les murs, les poser sur le sol, les éprouver et former l'œuvre[3]. »



Suzy Lake, *Behavioural Prints* (*Empreintes comportementales*), 1972, épreuves noir et blanc enduites de résine, documentation de la performance-événement présentée en atelier, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Les photographies de Lake saisissent des performances soigneusement construites, composées pour l'appareil photo et pour le public, comme dans *Forever Young* (*Jeune à jamais*), 2000, une série de trois tirages chromogènes qui montre la performeuse jouant de la guitare, dansant et chantant, le micro à la main. Par ses photographies, Lake documente son exploration de questions conceptuelles qui la préoccupent et qu'elle met en scène à l'aide de son corps – ainsi, dans la pièce *Jeune à jamais*, elle aborde le thème du corps féminin vieillissant. La photographie est une « preuve » ou un « enregistrement », comme elle le décrit pour la caméra dans *A Genuine Simulation of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973-1974, où, vêtue d'une chemise à carreaux et assise à une table avec une nappe assortie, le visage nu, l'artiste applique sur son visage des couches de maquillage blanc, de fard à joues et de mascara, s'interrompant pour allumer une cigarette ou pour examiner son travail dans le miroir. Dans la dernière image des quatre-vingt-dix photographies sélectionnées par Lake, on aperçoit son reflet dans le miroir. Tout au long de la série présentée sous forme de grille, l'artiste examine la façon dont l'identité est formée et perçue – par elle-même, par les autres et par la société en général[4].

Pour Lake, la photographie crée des images de performance et de mouvement, tout comme elle peut capter quelque chose d'insaisissable pour l'œil. Dans *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 1976-1977, par exemple, elle devient méconnaissable en tant qu'interprète contrôlée par les marionnettistes, à cause du flou créé par ses mouvements manipulés – comme cela se produit dans les expériences de chronophotographie à la fin des années 1800, alors que les premiers photographes tentent de capter des figures en mouvement. *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974, en revanche, semble arrêter le mouvement.



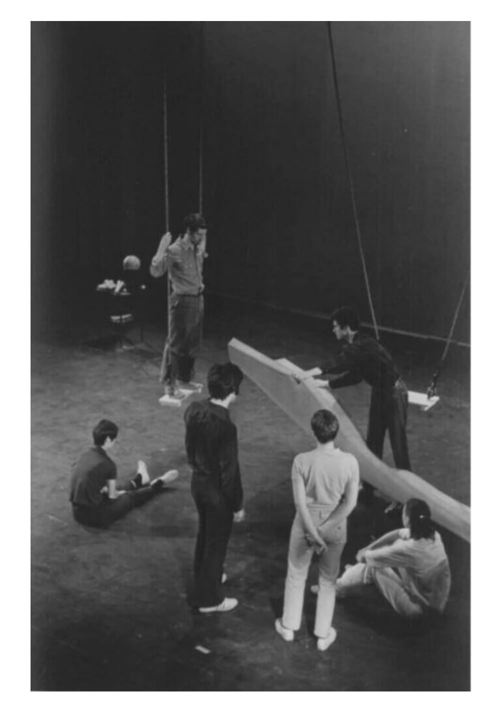
Suzy Lake, *You Really Like Me #1* (*Tu m'aimes vraiment n° 1*), 1998, épreuve chromogène, réalisée à partir d'une imprimante LightJet, laminée sur toile, 77 x 67 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

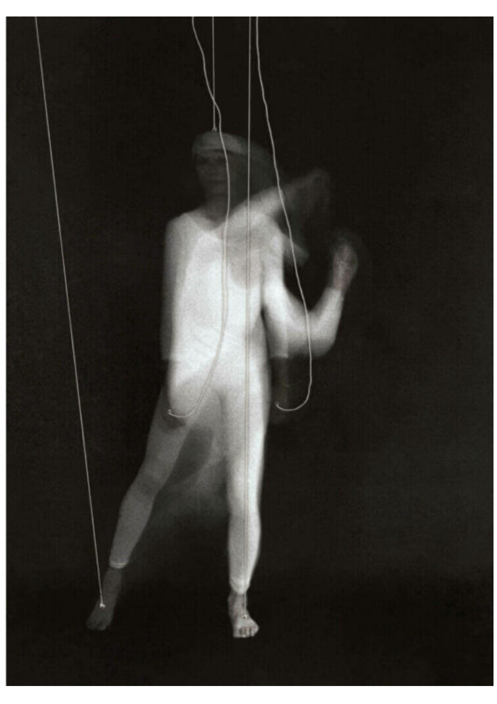
Les photographies de Lake sont des documents de diverses performances qui ont toutes été orchestrées de telle sorte que l'appareil photo ne soit pas seulement un dispositif d'enregistrement, mais bien un acteur investi dans la mise en scène, la performance et le résultat de l'œuvre. Dans *Are You Talking to Me?* (*C'est à moi que tu parles?*), 1978-1979, Lake répète la célèbre question posée par Robert De Niro dans le film *Taxi Driver*,

mais en se la posant à elle-même et en utilisant la caméra pour saisir les subtils changements d'expression de son visage et la position de ses lèvres et de sa tête. Présentée dans une séquence qui semble établie de manière rythmique, la bouche de Lake est alignée dans toutes les séquences, comme si elle imitait un film fixe ou la bobine d'un film d'animation. Cette œuvre est une reconstitution non seulement d'une performance mais aussi d'une expérience de transgression du quatrième mur cinématographique : Lake implique directement le public et l'invite à rejouer le même sentiment d'anxiété et d'angoisse qu'elle a ressenti en luttant avec la question du film.

Les performances de Lake sont inextricablement liées à l'acte de photographier, et le corps, en l'occurrence le sien, devient un support ouvert aux types mêmes de manipulations et de distorsions qu'elle effectue et expérimente dans ses photographies. Ces aspects reflètent les préoccupations de l'artiste quant au processus, à la durée et à l'endurance. Par exemple, dans *Box Concert* (*Concert de boîte*), 1973-1974, l'une de ses premières œuvres vidéo, Lake tient une longue boîte (un contenant pour un rouleau de papier de fond) et la soulève au-dessus d'une table, encore et encore. Sa tentative de répéter le mouvement original donne le ton à la narration de la performance qui utilise également le corps — le corps de Lake — comme force nécessaire pour permettre à l'action de se poursuivre.

Lake admet être influencée par la danse expérimentale des années 1960 telle que pratiquée par des artistes comme Yvonne Rainer (née en 1934) et Simone Forti (née en 1935), ainsi que Anna Halprin (née en 1920), Deborah Hay (née en 1941) et Meredith Monk (née en 1942), reconnaissant avoir « appris quelque chose de chacune d'elles[5]. » En plus de sa formation de mime, Lake s'associe à l'utilisation que fait Rainer de la vie quotidienne, et aux mouvements animaliers de Forti, véritable croisement entre la danse et le mime, qui ont été pour elle particulièrement influents[6]. Lake remarque également que, pendant sa formation de mime, elle prend souvent des cours de danse et c'est probablement là qu'elle découvre le Judson Dance Theater.





GAUCHE : Peter Moore, *Untitled [Yvonne Rainer, The Mind Is a Muscle]* (*Sans titre [Yvonne Rainer, L'esprit est un muscle]*), 11 avril 1968, épreuve à la gélatine argentique, papier : 25,4 x 20,3 cm; image : 17,8 x 24,1 cm. DROITE : Suzy Lake, *Puppet Study #10* (*Étude de marionnette nº 10*), 1976, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 35,6 x 27,9 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Comme l'indique son titre, *Marionnettes chorégraphiées*, 1976-1977, tire parti de la danse et de chorégraphies corporelles[7]. Bien que l'œuvre soit régulièrement décrite comme une « performance-photos », elle évoque la performance en plusieurs parties de Rainer, *The Mind Is a Muscle* (*L'esprit est un muscle*), 1968, que l'on appelle souvent « situation de danse-théâtre » ou « création d'images en direct[8]. » *Marionnettes chorégraphiées* est un spectacle

complexe comportant plusieurs couches d'interprétation. Lake n'y explore pas seulement la perte d'identité face au contrôle des autres, mais elle conserve également un contrôle physique en tant que réalisatrice de la scène. Elle établit la structure ainsi que le scénario de la performance imprévisible qui se joue; elle demeure l'auteure malgré la tentative de l'œuvre de subvertir l'autorité.

Lake partage ce contrôle avec Forti, dont les *Five Dance Constructions and Some Other Things* (*Cinq constructions de danse et quelques autres choses*), 1961, sont nées d'un ensemble d'instructions scénarisées qui servent de base à une série de mouvements en apparence aléatoires que l'artiste s'attend à voir émerger du corps de la danseuse en relation avec la force et la gravité. Les interprètes improvisent des mouvements dans le but de surmonter ou d'éviter différents objets inclus dans la performance, tels que des cordes ou des boîtes en contreplaqué. Rainer et d'autres artistes exécutent également des œuvres dans lesquelles leur corps rencontre d'autres corps et des objets inanimés de façon vaguement scénarisée et par conséquent, imprévisible. Toutes ces œuvres n'existent plus que sous forme de documentation photographique.



La chorégraphe torontoise Amelia Ehrhardt recrée la performance de Lake *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*) lors d'un événement AGO First Thursdays pour l'exposition *Introducing: Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) au Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, 2014, photographie de Nicholas Lachance.

Bien que Lake soit influencée par ces expériences sur le corps, la caméra devient pour elle un témoin invisible quoique toujours présent. Une reconstitution de *Marionnettes chorégraphiées* exécutée par la chorégraphe et danseuse torontoise Amelia Ehrhardt, lors de l'exposition *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) au Musée des beaux-arts de l'Ontario en 2014, a illustré le processus de traduction de la danse par le biais de la

documentation photographique. Au cours de la performance, les spectateurs se sont efforcés de regarder simultanément l'intense re-performance d'Ehrhardt et la séquence photographique originale de Lake. Ainsi, le travail de cette dernière continue à combler le fossé entre la performance et l'image d'une manière inédite, qui défie les conventions.

MANIPULATION DE LA PHOTOGRAPHIE ET DU FILM

Par sa manipulation tactile de la surface photographique, tant avant qu'après l'exposition du film, Lake rappelle les innovations des premiers praticiens et des artistes d'avant-garde testant les possibilités perceptives offertes par la photographie. Pensons par exemple à la photographie composite d'Oscar Rejlander (1813-75), aux expériences de chronophotographie de la fin du dix-neuvième siècle d'Étienne-Jules Marey (1830-1904) ou au perfectionnement de la technique connue sous le nom de solarisation par Man Ray et Lee Miller en 1929.

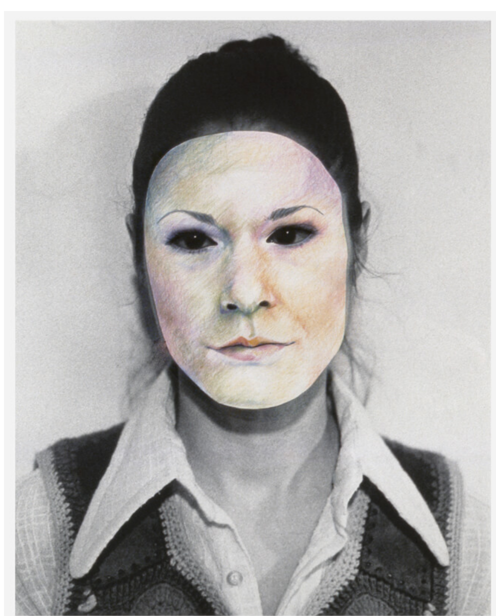
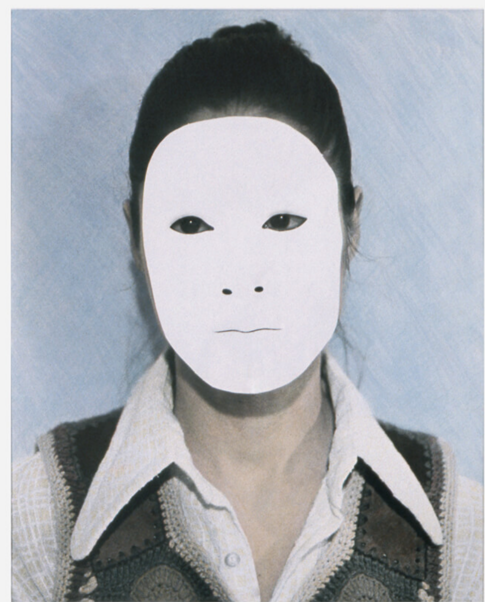
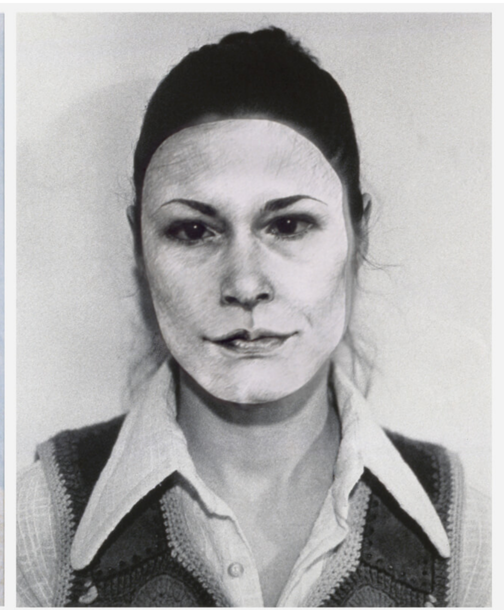
Bien que Lake abandonne la peinture au début des années 1970, lorsqu'elle s'investit dans le processus photographique et dans la documentation de ses performances, elle transfère les qualités tactiles de la peinture à sa photo — notamment en utilisant le film de l'appareil et d'autres techniques photographiques comme outils pour étudier et tester les limites du temps et de la représentation. Non seulement elle embrasse les technologies photographiques, mais plus encore elle les étend à l'exploration de différents modes de perception.





GAUCHE : Suzy Lake, *Co-Ed Magazine nº 2*, 1973/1998, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté virée au sélénium, 35,6 x 27,9 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto. DROITE : Suzy Lake, *16 Over 28* (*16 sur 28*), 1975, épreuve à la gélatine argentique sur papier baryté et dessin au crayon de plomb, 96,5 x 71 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.

Lake commence à manipuler des photographies au début de sa carrière. Elle dessine ou peint directement sur des tirages, évoquant à la fois sa formation de peintre et les photographies colorées à la main de la fin du dix-neuvième siècle. Dans la pièce *A Genuine Simulation of … No. 2* (*Une simulation authentique de… nº 2*), 1974, Lake explore les qualités picturales du maquillage – sur six prises de vue en noir et blanc, elle applique du maquillage cosmétique directement sur les images. Elle rappelle ainsi les premières photographies teintées à la main et sa pratique picturale tout en éprouvant la tactilité et la malléabilité de la photo. Elle produit en outre des images composites, comme *Suzy Lake as Gary William Smith* (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974, de la série *Transformations*, en se servant de pochoirs en chambre noire pour imprimer des zones choisies d'une image. Sans compter la manipulation de la pellicule elle-même qu'elle expérimente pour réaliser *ImPositions nº 1*, 1977, en chauffant ses négatifs et en les étirant pour produire un effet de distorsion.

Suzy Lake, *Self Portrait #1, Self Portrait #2, Self Portrait #3* (*Autoportrait n° 1, Autoportrait n° 2, Autoportrait n° 3*), 1974, épreuves à la gélatine argentique, crayon de plomb, crayon de plomb coloré, 27,9 x 35,6 cm chacune, Georgia Scherman Projects, Toronto.

En plus de la manipulation physique du film, Lake s'intéresse également aux stratégies de manipulation perceptuelle, exploitant l'espace entre le contenu de l'image et ses frontières pour confondre les limites du cadre photographique. Dans *Pre-Resolution : Using the Ordinances at Hand* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*), 1983-1985, et *My Friend Told Me I Carried Too Many Stones* (*On m'a dit que je portais trop de cailloux*), 1994-1995, elle révèle sa fascination pour l'illusion et pour les limites de la photographie et de son cadre. Dans ces deux œuvres, elle utilise son corps pour produire un effet de trompe-l'œil similaire à ceux adoptés par l'artiste canadien Michael Snow dans *In Media Res*, 1998, par exemple, où trois personnes poursuivent un oiseau au-dessus d'une photographie panoramique collée comme un tapis sur le sol de la galerie. Dans ces deux œuvres donc, le spectateur est capable de regarder perceptivement « au-delà » de la surface de la photographie, dans l'espace en retrait que Lake semble creuser, par exemple en démolissant le mur rouge représenté dans *Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur*, ou en grattant des morceaux de papier peint déchiré à la surface d'un mur, dans une photographie superposée à une photographie du même mur, dans *On m'a dit que je portais trop de cailloux*.




GAUCHE : Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n⁰ 6*), 1983-1984, épreuve chromogène, peinture à l'huile et bois de charpente, 162,6 x 109,2 x 10,2 cm, Art Gallery of Hamilton. DROITE : Michael Snow, *In Media Res*, 1998, photographie couleur imprimée sur Lexan, 260 x 360 cm, Centre national des arts plastiques, Ministère de la Culture, Paris.

Lake continue aujourd'hui à défier les limites de la photographie, expérimentant souvent avec la durée et le temps d'exposition pour créer de puissants effets visuels. Dans *Reduced Performing* (*Performance réduite*), 2008-2011, Lake se « photographie » à l'aide d'un scanner à plat 2,5 mètres de long tout en faisant divers gestes subtils et expressifs tels que cligner des yeux, respirer ou pleurer pendant que le scanner la saisit sur une période de douze minutes. Le contact direct avec la technologie du scanner– différent de la capture photographique – résulte en une traînée numérique (flou et maculage de l'image) sur les vêtements de Lake lorsqu'elle bouge légèrement – lors de la respiration, par exemple – alors que le mouvement entraînant un contraste, comme pour les yeux du sujet, produit une rupture des couleurs RVB – un effet des couleurs qui semblent se briser et rompre l'authenticité de l'image.

Lake use à nouveau de son corps pour explorer des questions photographiques de longue date sur les thèmes du mouvement, de la lumière et de l'exposition dans *Extended Breathing* (*Profonde respiration*), 2008-2014. Dans cette série, elle demeure immobile pendant une heure alors que l'appareil photo capte l'environnement qui l'entoure avec une clarté parfaite. Lake elle-même paraît légèrement floue en raison du mouvement physique nécessaire à sa respiration. Une fois de plus, le corps – la constante – permet aux phénomènes perceptuels invisibles de se manifester.





De gauche à droite : Suzy Lake, *Reduced Performing: Breathing #1* (*Performance réduite : respiration n° 1*), 2008/2011, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 203,2 x 81,3 cm; *Reduced Performing: Breathing #5* (*Performance réduite : respiration n° 5*), 2009-2011, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 204 x 82,6 cm; *Reduced Performing Crying #1* (*Performance réduite : pleurs n° 1*), 2009/2011, épreuve chromogène réalisée à partir d'une imprimante LightJet, 203,2 x 81,3 cm, Georgia Scherman Projects, Toronto.



OÙ VOIR

On trouve les œuvres de Suzy Lake au sein de collections publiques et privées au Canada et à l’international. Les institutions présentées ici détiennent les œuvres listées, mais celles-ci ne sont pas nécessairement en exposition. Cette sélection ne contient que les œuvres tirées de collections publiques qui sont examinées et reproduites dans ce livre.

ART GALLERY OF HAMILTON

123, rue King Ouest
Hamilton (Ontario) Canada
905-527-6610
artgalleryofhamilton.com



Suzy Lake, *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n*o 6), 1983-1984
Épreuve chromogène, peinture à l'huile et bois de charpente
162,6 x 109,2 x 10,2 cm

METROPOLITAN MUSEUM OF ART

1000, Cinquième Avenue
New York (New York) États-Unis
212-535-7710
metmuseum.org



Suzy Lake, *Miss Chatelaine*, 1973 (imprimée en 1996)
Épreuve à la gélatine argentique
22,3 x 22,4 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE L'ONTARIO

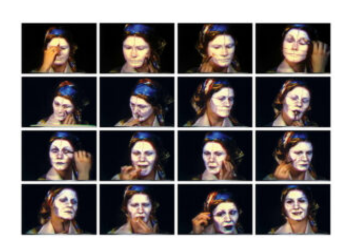
317, rue Dundas Ouest
Toronto (Ontario) Canada
1-877-225-4246 ou 416-979-6648
ago.ca



Suzy Lake, *On Stage* (*Sur scène*), 1972-1974 (réimprimée en 1996)
Épreuve à la gélatine argentique virée au sélénium
40,1 x 91,3 cm



Suzy Lake, *The Natural Way to Draw* (*La manière naturelle de dessiner*), 1975
Transfert d'émulsion couleur sur toile non couchée
102,5 x 134 cm



Suzy Lake, *The Natural Way to Draw* (*La manière naturelle de dessiner*), 1975
Vidéo couleur, son
15 minutes



Suzy Lake, *Are You Talking to Me? #3* (*C'est à moi que tu parles? nº 3*), 1979
5 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté et 2 épreuves chromogènes
Dimensions variables



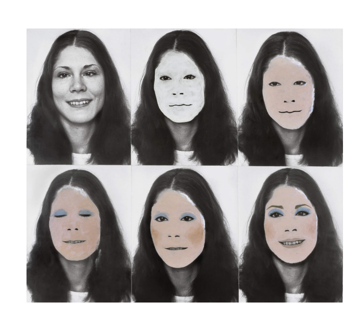
Suzy Lake, *Beauty at a Proper Distance / In Song* (*La beauté à une distance acceptable/En chanson*), 2001-2002
3 diapositives couleur et cabines d'éclairage
134 x 99,4 cm;
134 x 115,2 cm; 134 x 99,4 cm



Suzy Lake, *Extended Breathing in the Rivera Frescoes* (*Profonde respiration dans les fresques de Rivera*), 2013/2014
Épreuve réalisée à partir d'une imprimante jet d'encre
152,4 x 200,7 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MONTRÉAL

138, rue Sherbrooke Ouest
Montréal (Québec) Canada
514-285-2000
mbam.qc.ca



Suzy Lake, *A Genuine Simulation Of… No. 2* (*Une simulation authentique de… nº 2*), 1974
6 épreuves à la gélatine argentique et maquillage commercial sur papier baryté
70 x 82,5 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE WINNIPEG

300, boulevard Memorial
Winnipeg (Manitoba) Canada
204-786-6641
wag.ca



Suzy Lake, *A One Hour [Zero] Conversation with Allan B.* (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B.*), 1973
Épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté, crayon-feutre sur papier
63,5 x 105,8 cm

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

380, promenade Sussex
Ottawa (Ontario) Canada
613-990-1985
beaux-arts.ca



Suzy Lake, *A Genuine Simulation Of…* (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974
90 épreuves chromogènes
Dimensions de l'ensemble :
152 x 142 cm



Suzy Lake, *Suzy Lake as Gilles Gheerbrant* (*Suzy Lake en Gilles Gheerbrant*), 1973-1975
4 épreuves à la gélatine argentique sur papier baryté
91,4 x 76,2 cm



Suzy Lake, *Cautioned Homes and Gardens: Barb and Janie* (*Maisons et jardins mis en garde : Barb et Janie*), 1991
Triptyque; épreuve chromogène, photomontage
151,8 x 58,4 cm; 151,8 x 103,5 cm; 151,8 x 58,4 cm

NOTES

BIOGRAPHIE

1. Daniel Baird, « Self-Inventions: The Photography of Suzy Lake », *Border Crossings*, n° 119 (septembre 2011), http://bordercrossingsmag.com/article/self-inventions-the-photography-of-suzy-lake (consulté le 1er juillet 2016).

2. Suzy Lake, « Introducing Suzy Lake », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 15.

3. Michelle Jacques, « Born in Detroit », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 20 et p. 23.

4. Suzy Lake, « Researching the Self: Robert Enright Interviews Suzy Lake », *Border Crossings* 13, n° 1 (janvier 1994), p. 12.

5. Baird, « Self-Inventions: The Photography of Suzy Lake ».

6. Tout au long des années 1950 et au début des années 1960, l'activisme des droits civiques prône la non-violence (Martin Luther King Jr, assassiné en 1968), la désobéissance civile et le nationalisme noir (Malcolm X, assassiné en 1965). L'influence de Malcolm X se fait sentir dans les groupes plus militants qui ont suivi, comme le Black Panther Party, fondé par Bobby Seale et Huey P. Newton en 1966.

7. Les autres institutions étaient l'Université Sir George Williams et l'école des beaux-arts du centre Saidye Bronfman.

8. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

9. Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », p. 68 et Gabriele Schor, « *Imitations of Myself #1* », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 44.

10. Hackett, « A New Scene in Montreal », p. 65.

11. Suzy Lake, communication personnelle avec l'auteure, juillet 2018.

12. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

13. Baird, « Self-Inventions: The Photography of Suzy Lake ».

14. Citée dans *Introducing Suzy Lake*, p. 109.

15. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

16. Hackett, « A New Scene in Montreal », p. 65.

17. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

18. Suzy Lake dans Chris Ironside et Suzy Lake, « Suzy Lake: Renaissance Woman », *Magenta Magazine* 2, n° 1 (hiver 2011), http://mag.magentafoundation.org/5/features/suzy-lake (consulté le 28 mai 2018).

19. Bill Jones cité dans « Bill Jones: *Suzy Lake As Patty Hearst*, November 21–December 20, 2008 », déclaration d'artiste pour l'exposition, Paul Petro Contemporary Art, http://paulpetro.com/exhibitions/88-Suzy-Lake-As-Patty-Hearst (consulté le 3 juillet 2020).

20. Suzy Lake, communication personnelle avec l'auteure, 16 mai 2018.

21. Les autres artistes cofondateurs sont Gary Coward (né en 1940), Tom Dean (né en 1947), Jean-Marie Delavalle (né en 1944), François Déry (né en 1941), Andrew Dutkewych (né en 1944), Dennis Lukas (1947-2003), Kelly Morgan (née en 1945), Gunter Nolte (1938-2000), Milly Ristvedt (née en 1942), Henry Saxe (né en 1937), Serge Tousignant (né en 1942) et Bill Vazan (né en 1933).

22. Proposition de projet du Conseil de Véhicule Art Canada, 1972.

23. William A Ewing, « William A Ewing on Choreographed Puppets », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 123.

24. Lake est l'une des trois seules femmes représentées; les deux autres sont Barbara Astman et Mia Westerlund; voir Georgiana Uhlyarik, « A Movie for One: Barbara Astman's Journey of the Self », *Canadian Art*, printemps 2014, p. 114.

25. Catherine Kustanczy, « The Many Faces of Suzy Lake », *Hyperallergic*, 26 février 2015, http://hyperallergic.com/185709/the-many-faces-of-suzy-lake/ (consulté le 1er juillet 2016).

26. Suzy Lake, « Authority Is an Attribute … Revisited », *Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes* 33, n° 2 (été 1998), p. 112.

27. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

28. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

29. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

30. Suzy Lake dans Sky Goodden et Suzy Lake, « The Difficulty in Distilling Suzy Lake » *Momus*, 23 mars 2015, http://momus.ca/interview-the-difficulty-in-distilling-suzy-lake/ (consulté le 28 mai 2018).

ŒUVRES PHARES : SUR SCENE

1. Gabriele Schor, « Intimations of Myself #1 », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014,p. 44.

2. Suzy Lake, « Artist Statement », *Portraits as an Issue of Identity*, site Web de Suzy Lake, http://www.suzylake.ca/artist-statement#1 (consulté le 19 mars 2019).

3. Suzy Lake, « Artist Statement », *Portraits as an Issue of Identity*, site Web de Suzy Lake, http://www.suzylake.ca/artist-statement#1 (consulté le 1er juillet 2016).

4. Suzy Lake, « Artist Statement », *Portraits as an Issue of Identity*, site Web de Suzy Lake, http://www.suzylake.ca/artist-statement#1 (consulté le 1er juillet 2016).

5. Alisia Chase, « Introducing Suzy Lake », *Afterimage* 42, nº 4 (janvier-février 2015), https://www.questia.com/library/journal/1G1-403784354/introducing-suzy-lake (consulté le 1er juillet 2016).

ŒUVRES PHARES : MISS CHATELAINE

1. Sara Angel, « Sara Angel on Miss Chatelaine », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 40.

2. Gabriele Schor, « Gabriele Schor on *Intimations of Myself #1* », et Robert Longo, « Robert Longo on *A Genuine Simulation of …* », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 44 et p. 51.

ŒUVRES PHARES : SUZY LAKE EN GARY WILLIAM SMITH

1. Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 81. Bill Vazan, Gilles Gheerbrant, Willy Wood et Andrea Stannard figurent également dans la série *Transformations*.

2. Lake a d'abord photographié cette œuvre entre 1973 et 1974, mais n'a pas eu le temps de l'imprimer pour une exposition prévue à la Galerie Gilles Gheerbrant. Elle n'a plus pensé au négatif pendant de nombreuses années, mais lorsqu'elle l'a redécouvert en 2012, elle l'a imprimé.

ŒUVRES PHARES : LA MANIÈRE NATURELLE DE DESSINER

1. Elizabeth A. T. Smith, « Elizabeth A.T. Smith on *The Natural Way to Draw* », *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 114.

ŒUVRES PHARES : MARIONNETTES CHORÉGRAPHIÉES

1. Suzy Lake, communication personnelle avec l'auteure, juillet 2018.

2. Si le flou est controversé parmi les photographes, il occupe une place déterminante dans l'histoire de la photographie. Au début du vingtième siècle, dans le mouvement pictorialiste, les photographes ont manipulé les images pour créer et non pour simplement enregistrer une scène, soulignant ainsi la valeur artistique de leur moyen d'expression.

3. William A. Ewing, « William A. Ewing on *Choreographed Puppets* », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 123. Ewing invite Lake à exposer au centre d'art contemporain OPTICA à Montréal où elle présente *Marionnettes chorégraphiées* pour la première fois en 1977.

ŒUVRES PHARES : IMPOSITIONS Nº 1

1. Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 98.

2. Suzy Lake citée dans « Art Gallery of Ontario News Release », reproduit dans *Introducing Suzy Lake*, p.107.

3. Robert Enright, « The Many Faces of Suzy Lake », *Border Crossings* 33, nº 4 (décembre 2014), p. 30.

ŒUVRES PHARES : C'EST À MOI QUE TU PARLES?

1. Robert Enright, « Researching the Self », *Border Crossings* 13, nº 1 (janvier 1994), p. 20.

2. Terme inventé par J. L. Austin qui fait référence à la fonction performative du langage. Cette notion est également centrale pour les spécialistes de la théorie des genres Eve Kosofsky Sedgwick et Judith Butler.

ŒUVRES PHARES : PRÉ-RÉSOLUTION : UTILISATION DES ORDONNANCES EN VIGUEUR

1. Suzy Lake, « Artist Statement », *Body as an Issue of Authority*, site Web de Suzy Lake, http://www.suzylake.ca/1461524-artist-statement#1 (consulté le 1er juillet 2016).

2. Suzy Lake, « Artist Statement », *Body as an Issue of Authority*.

3. Georgiana Uhlyarik, « Home in Toronto », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 149.

ŒUVRES PHARES : LE POUVOIR EST UN ATTRIBUT… 2E PARTIE

1. Suzy Lake, « Authority Is an Attribute … Revisited », *Journal of Canadian Studies / Revue d'études canadiennes*, vol. 33, nº 2 (été 1998), p. 108.

2. Lake, « Authority is an Attribute … Revisited », p. 113.

ŒUVRES PHARES : JEUNE À JAMAIS

1. Suzy Lake, « Déclaration d'artiste », *Beauty as Celebrity*, site Web de Suzy Lake, http://www.suzylake.ca/1461546-artist-statement#1 (consulté le 1er juillet 2016).

ŒUVRES PHARES : LA BEAUTÉ À UNE DISTANCE ACCEPTABLE/EN CHANSON

1. Suzy Lake, citée dans Bill Clarke, « The Maker of Change: The Many Identities of Suzy Lake », *Canadian Art* 29, nº 4 (2013), p. 110.

ŒUVRES PHARES : PROFONDE RESPIRATION DANS LE JARDIN

1. Suzy Lake citée dans Daniel Baird, « Self-Inventions: The Photography of Suzy Lake », *Border Crossings* 30, nº 3 (septembre 2011), https://bordercrossingsmag.com/article/self-inventions-the-photography-of-suzy-lake (consulté le 20 mai 2020).

ŒUVRES PHARES : LA HAUTE COUTURE EN SPECTACLE Nº 1

1. Suzy Lake, citée dans Becky Rynor, « An Interview with Suzy Lake », Magazine Musée des beaux-arts du Canada, 3 février 2015, https://www.gallery.ca/magazine/artists/an-interview-with-suzy-lake.

IMPORTANCE ET QUESTIONS ESSENTIELLES

1. Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 68.

2. Douglas Crimp, « Pictures », *October* 8 (printemps 1979), p. 87.

3. Georgiana Uhlyarik, « Home in Toronto », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 157.

4. Suzy Lake, « Introducing Suzy Lake », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 15.

5. William A Ewing, « William A Ewing on Choreographed Puppets », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 123.

6. Ono est associée de façon indélébile à l'utilisation du corps comme moyen d'expression artistique pour sa performance *Cut Piece* (*Pièce coupée*), 1964, dans laquelle les spectateurs sont invités sur scène pour découper de petits morceaux de ses vêtements.

7. Ces œuvres, telles que *Dance Constructions* (*Constructions de danse*) de Forti, 1960, n'existent que par la documentation photographique, à l'exception de reprises occasionnelles et rigoureusement contrôlées, par exemple le *Trio A* de Rainer (chorégraphié en 1966 et porté à l'écran en 1978).

8. Suzy Lake, communication personnelle par courriel avec l'auteure, 21 mai 2018.

9. Annie Gérin, *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre*, Toronto, Institut de l'art canadien, 2018, https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/francoise-sullivan/oeuvres-phares/danse-dans-le-neige (consulté le 25 mai 2020).

10. Lorsque la ville de Détroit fait faillite en juillet 2013, certaines personnes suggèrent de vendre la précieuse collection du Detroit Institute of Art.

11. Sophie Hackett et Suzy Lake, « Rhythms of a True Space: Feminisms, Resistances, Collaborations », *Art Institutions and the Feminist Dialectic*, 4 décembre 2008, http://feministdialectic.ca/en/video.php?id=6 (consulté le 1er juillet 2016).

12. Lake explique qu'elle se perçoit comme une « constante » qui est toujours à sa disposition. D'autres artistes, comme Francesca Woodman (1958-1981), se représentent comme le sujet central de leur travail.

13. L'artiste américaine Cindy Sherman évite également l'association explicite de son travail avec la cause féministe. Sherman note : « L'œuvre est ce qu'elle est et, espérons-le, elle est vue comme une œuvre féministe, ou une œuvre à orientation féministe, mais je ne vais pas commencer à adhérer à des conneries théoriques sur des trucs féministes. Sherman, citée dans Betsy Byrne, « Studio: Cindy Sherman », *Tate Magazine*, 1er juin 2003, Tate Publishing, https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman (consulté le 24 mai 2020).

14. Martha Hanna, *Suzy Lake: Point of Reference*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1993.

15. Georgiana Uhlyarik au cours d'une conversation avec Grace O'Connell, *Open Book Toronto*, 8 décembre 2014, http://m.openbooktoronto.com/news/ago_curator_georgiana_uhlyarik_introducing_suzy_lake (consulté le 25 mai 2020).

16. Meryl McMaster, déclaration d'artiste, *Second-Self*, 2010. Site Web de l'artiste, merylmcmaster.com (consulté le 25 mai 2020).

STYLE ET TECHNIQUE

1. Suzy Lake citée dans Sophie Hackett, « A New Scene in Montreal », dans *Introducing Suzy Lake*, Georgiana Uhlyarik, éd., Londres, Black Dog Publishing, 2014, p. 65.

2. Hackett, « A New Scene in Montreal », p. 68.

3. Suzy Lake, « The Studio », dans *Introducing Suzy Lake*, p. 201.

4. Enright, « Researching the Self », *Border Crossings* 13, nº 1 (janvier 1994), p. 16-17.

5. Suzy Lake, communication personnelle avec l'auteure, 16 mai 2018.

6. Suzy Lake, communication personnelle avec l'auteure, 16 mai 2018.

7. Environ à la même époque, Lake crée une série de dessins et de photocollages qu'elle organise librement en « chorégraphies ». Dans ces œuvres cependant, contrairement à *Marionnettes chorégraphiées*, le corps est engagé dans un programme de mouvements stylisés.

8. *The Mind Is a Muscle* (*L'esprit est un muscle*) est une œuvre d'Yvonne Rainer qui a été jouée en soirée par sept interprètes au Anderson Theater de New York en 1968. La performance, entrecoupée de films et de textes, comportait des variations de la plus célèbre chorégraphie de Rainer, *Trio A*, présentée pour la première fois en 1966, puis à la caméra en 1978.

GLOSSAIRE

Aguilar, Laura (Mexicano-américaine, 1959-2018)
Photographe largement autodidacte, Aguilar explore son identité de femme lesbienne chicana dans son œuvre. À la fin des années 1980 et dans les années 1990, elle réalise de puissants autoportraits où elle est représentée nue dans divers cadres, du paysage naturel aux espaces domestiques intérieurs. Pendant cette période, elle produit également des portraits de femmes queer chicana de sa communauté de East Los Angeles. L'œuvre la plus connue d'Aguilar, *Three Eagles Flying* (*Trois aigles en vol*), 1990, est un autoportrait qui articule les complexités de son identité biculturelle.

Anastasi, William (Américain, né en 1933)
Anastasi est une figure pionnière de l'art minimal et conceptuel américain, dont la pratique est alignée sur celle de Carl Andre, John Cage, Eva Hesse, Robert Rauschenberg et Richard Serra. Anastasi est l'un des premiers artistes modernes à créer des œuvres spécifiques au site; *Six Sites*, 1966-1967, a ouvert la voie aux artistes et aux conservateurs qui s'intéressent à cette forme d'art.

Angelucci, Sara (Canadienne, née en 1962)
Angelucci est une artiste torontoise qui utilise la photographie, la vidéo et l'audio pour étudier la fonction commémorative des photographies et des films vernaculaires, ainsi que leur rôle dans la construction de récits et d'histoires. Puisant d'abord dans les archives de sa famille, elle se tourne ensuite vers l'objet trouvé. Son œuvre récente explore la relation entre la photographie et les sciences naturelles.

Antin, Eleanor (Américaine, née en 1935)
Artiste conceptuelle et féministe pionnière, Antin pratique la performance, le film et l'installation. Des années 1970 aux années 1990, elle explore la construction de l'identité personnelle en développant différents alter ego – notamment, un roi, une ballerine et une infirmière – qui brouillent les limites du genre, de la classe sociale et de l'identité raciale. Depuis le début des années 2000, son œuvre se constitue de tableaux photographiques grand format qui s'inspirent de l'histoire et de la mythologie grecques et romaines pour critiquer la culture contemporaine.

art conceptuel
L'art conceptuel, qui remonte au travail de Marcel Duchamp, mais qui ne sera pas codifié avant les années 1960, est une expression générale pour décrire un art qui met l'accent sur les idées plutôt que sur la forme. Le produit fini peut même avoir une forme concrète éphémère, comme le land art ou la performance.

avant-garde
Au début du dix-neuvième siècle, le mot *avant-garde* entre dans le vocabulaire de l'art du philosophe socialiste Henri de Saint-Simon qui croit que les artistes ont un rôle à jouer dans la mise en place d'une nouvelle société. La signification du mot évolue avec le temps et fait dorénavant référence à des artistes en lien avec leur époque plutôt qu'à un groupe d'artistes en particulier

travaillant à moment précis de l'histoire. Le terme évoque le radicalisme et le rejet du statu quo, et est souvent associé à des œuvres provocatrices et qui cherchent la confrontation.

Baldessari, John (Américain, 1931-2020)
Artiste californien, Baldessari est reconnu comme l'un des fondateurs de l'art conceptuel. Peintre au milieu des années 1960, il commence à intégrer la photographie et le texte dans son œuvre et, dans les années 1970, il s'aventure dans la pratique de la sculpture, de l'installation, du cinéma et de la gravure. Dans son art, il s'approprie souvent des images qu'il modifie, efface, recombine et juxtapose à du texte pour en transformer le sens, ou pour offrir un commentaire social sur la culture contemporaine. Baldessari est aussi connu pour ses images photographiques superposées de points de couleur.

Barr, David (Américain, 1939-2015)
Sculpteur structuriste du Michigan reconnu pour ses reliefs muraux et ses sculptures publiques d'envergure, David Barr mène sa carrière pendant cinquante ans et crée des œuvres qui s'appuient sur les mathématiques pour explorer les structures sous-jacentes du monde naturel. En 1995, il fonde le Michigan Legacy Art Park, un parc de sculptures en plein air situé près de Thompsonville, au Michigan.

Bealy, Allan (Canadien, né en 1951)
Artiste né à Montréal et établi à Brooklyn, Bealy produit des œuvres de collages et de techniques mixtes. Il a fréquenté l'École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal. Membre du centre d'artistes autogéré Véhicule Art, Bealy y utilise la presse à imprimer pour publier son premier magazine artistique et littéraire, *Davinci*. Après avoir déménagé à New York en 1975, il travaille comme directeur artistique de publicité et fonde le magazine artistique interdisciplinaire *Benzene*, publié dans les années 1980.

Beveridge, Karl (Canadien, né en 1945)
Beveridge est un artiste de Toronto qui forme un duo artistique avec Carole Condé depuis la fin des années 1960. D'abord attirés par l'art conceptuel, ils se consacrent à la création d'un art socialement engagé dans les années 1970. En collaboration avec des syndicats et des organisations communautaires, Condé et Beveridge créent des séries photographiques mises en scène qui explorent la relation entre le travail rémunéré et les enjeux environnementaux, les droits de l'homme et le clivage des classes sociales.

Cage, John (Américain, 1912-1992)
Compositeur d'avant-garde, John Cage crée des œuvres qui incluent la musicalité de tous les types de sons et explorent comment le caractère aléatoire et non spécifique des instruments, du nombre d'interprètes, de la durée et de la notation peut contribuer à éliminer le style d'une performance et encourager la liberté et l'indétermination. Avec ces expériences et son travail exécuté en collaboration avec son compagnon de vie, le chorégraphe Merce Cunningham, Cage a contribué de manière importante à la musique minimaliste et électronique ainsi qu'à l'art de la performance.

Cahun, Claude (née Lucy Schwob, nationalité française, 1894-1954)
Artiste intergenre surréaliste qui exploite la photographie, la sculpture et l'écriture pour remettre en question les normes conventionnelles d'identité de genre. On reconnaît Cahun pour ses autoportraits à l'identité sexuelle ambiguë, représentant divers personnages, notamment, un soldat, un ange, un aviateur et une poupée. Née Lucy Renée Mathilde Schwob, Cahun utilise le pseudonyme Claude Cahun dès 1917 et s'installe à Paris avec Marcel Moore (née Suzanne Alberte Malherbe) en 1920. Les deux artistes partenaires dans la vie et dans l'art rejoignent le mouvement surréaliste et participent également au théâtre d'avant-garde.

Cassatt, Mary (Américaine, 1844-1926)
Peintre reconnue pour ses tableaux figuratifs représentant souvent des femmes et des enfants, Mary Cassatt réalise des œuvres qui sont régulièrement exposées aux Salons de Paris. Parmi les artistes américains, elle est la seule à être officiellement associée au mouvement impressionniste français.

Chambers, Jim (Canadien, né en 1945)
Photographe né à Hamilton, Chambers fonde en 1977 la Toronto Photographers' Co-operative (aujourd'hui Gallery TPW), un important centre d'artistes autogéré qui se consacre à l'exposition de photographies, de films et de vidéos. Deux ans auparavant, il participe à la création du centre d'artistes autogéré Hamilton Artists Inc., où il expose fréquemment ses photographies de rue et ses œuvres multimédias. Il a été professeur au Département de photographie créative du Humber College pendant vingt ans.

Chicago, Judy (Américaine, née en 1939)
Peintre, sculpteure, éducatrice, artiste et intellectuelle féministe importante, Chicago explore le rôle des femmes dans l'histoire de l'art et la culture contemporaine. Son œuvre la mieux connue, *The Dinner Party* (*Le dîner*), 1974-1979, rend hommage à trente-neuf femmes ayant marqué l'histoire, au moyen de couverts conçus spécialement pour chacune d'elles, disposés sur une grande table triangulaire.

chronophotographie
Procédé photographique qui permet d'enregistrer une séquence de mouvements en une seule image. La chronophotographie est inventée au début des années 1880 par le physiologiste français Étienne-Jules Marey pour faciliter l'étude des mouvements anatomiques des humains et des animaux. Cette technique a influencé les peintres futuristes, notamment Giacomo Balla, qui a reproduit cet effet dans le tableau *Dynamisme d'un chien en laisse*, 1912.

Condé, Carole (Canadienne, née en 1940)
Née à Hamilton, établie à Toronto, Condé fait équipe avec son partenaire artistique Karl Beveridge depuis la fin des années 1960. D'abord associés au mouvement de l'art conceptuel, Condé et Beveridge commencent dans les années 1970 à traiter de questions sociopolitiques dans leur travail. En collaboration avec des syndicats et des organisations communautaires, les deux artistes créent des séries photographiques mises en scène qui explorent la relation entre le travail rémunéré et les enjeux environnementaux, les droits de l'homme et le clivage des classes sociales.

crise d'Octobre
Le 5 octobre 1970, des membres du Front de Libération du Québec (FLQ) kidnappent le diplomate britannique James Cross. Le 10 octobre, les felquistes enlèvent et assassinent Pierre Laporte, alors ministre de l'Immigration et ministre du Travail et de la Main-d'œuvre. Le gouvernement fédéral riposte en invoquant la Loi sur les mesures de guerre, qui a suspendu les libertés civiles au Québec résultant en l'arrestation sans mandat de plus de 450 personnes.

cubisme
Style de peinture radical conçu par Pablo Picasso et Georges Braque à Paris, entre 1907 et 1914, défini par la représentation simultanée de plusieurs perspectives. Le cubisme est déterminant dans l'histoire de l'art moderne en raison de l'énorme influence qu'il a exercée dans le monde; Juan Gris et Francis Picabia font aussi partie de ses célèbres praticiens.

Dada
Mouvement pluridisciplinaire qui émerge en Europe en réponse aux horreurs de la Première Guerre mondiale, et dont les adeptes visent à déconstruire et démolir les valeurs et les institutions sociales traditionnelles. Dans leurs œuvres d'art, souvent des collages et des ready-mades, ils font fi des beaux matériaux et de la maîtrise artistique. Les principaux dadaïstes sont Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Kurt Schwitters et Hans Arp.

David, Jacques-Louis (Français, 1748-1825)
David est un peintre néoclassique considéré comme prééminent à la fin du dix-huitième siècle. Il est surtout reconnu pour ses peintures d'histoire monumentales, comme *Le serment des Horaces*, 1784, bien qu'il soit également un portraitiste doué. Figure marquante de la Révolution française de 1789 par son implication politique, David achève une seule peinture à l'huile durant cette période, *La mort de Marat*, 1793, célèbre toile de la série inachevée des Martyrs de la révolution.

Dean, Tom (Canadien, né en 1947)
Artiste établi à Toronto, Dean développe une pratique centrée sur l'interaction entre le quotidien et le mythologique. Après avoir terminé ses études à Montréal à la fin des années 1960, Dean cofonde, en 1972, le centre d'artistes autogéré d'avant-garde Véhicule Art. Il s'installe à Toronto en 1976 et devient célèbre pour sa sculpture monumentale *The Floating Staircase* (*L'escalier flottant*), 1978-1981, bercée par les eaux du port de Toronto pendant deux ans. Dean représente le Canada à la Biennale de Venise en 1999.

Expo 67
Foire internationale de 1967, qui a lieu à Montréal, pour célébrer le centenaire de la Confédération canadienne. Avec ses 62 nations participantes et sa fréquentation de plus de 50 millions de personnes, l'Expo 67 renforce la réputation de Montréal comme ville internationale et lieu d'innovation au Canada.

expressionnisme abstrait
Mouvement pictural qui connaît un essor à New York dans les années 1940 et 1950, l'expressionnisme abstrait se définit par la combinaison de l'abstraction formelle et d'une approche autoréférentielle. Le terme décrit une grande variété d'œuvres. Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman et Willem de Kooning figurent parmi les expressionnistes abstraits les plus célèbres.

expressionnisme allemand
Mouvement moderniste englobant toutes les disciplines artistiques dont l'origine remonte à 1905 lorsque Die Brücke (le Pont), un groupe de peintres de Dresde, rompt avec la culture académique et bourgeoise en se proclamant un « pont » vers l'avenir. Un autre nouveau groupe audacieux, Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu) créé en 1911, se concentre sur l'aspect spirituel de l'art. Parmi les principaux peintres expressionnistes, mentionnons Ernst Ludwig Kirchner, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc et Egon Schiele.

Fluxus
Mouvement lancé en Allemagne en 1962, qui se définit par une attitude de rébellion contre le professionnalisme et le conservatisme artistiques plutôt qu'un style en particulier. L'art de rue et les festivals dominent les activités de Fluxus, qui se concentrent à New York et durent jusqu'au début des années 1970. Ses principales influences sont le compositeur John Cage et l'artiste Marcel Duchamp.

formalisme
Le formalisme tient en une approche de l'art consacrée à l'analyse de la forme et du style d'une œuvre pour en déterminer le sens et la qualité. Le formalisme met l'accent sur la couleur, la texture, la composition et la ligne plutôt que sur le contexte narratif, conceptuel ou social et politique. Dans les années 1960, le critique américain Clement Greenberg défend vigoureusement le formalisme pourtant remis en question dès la fin des années 1960 avec l'essor du postmodernisme et de l'art conceptuel.

Forti, Simone (Italo-américaine, née en 1935)
Artiste, danseuse et chorégraphe, Forti est une figure importante du développement de la danse expérimentale et du minimalisme dans les années 1960. Née en Italie, elle s'installe à New York au début des années 1960, où elle invente un style de danse centré sur l'improvisation et les mouvements naturels. En 1960, elle inaugure ses *Dance Constructions* (*Constructions de danse*), dans lesquelles les corps des danseurs forment ensemble une danse qui peut également être interprétée comme une sculpture.

Front de libération du Québec (FLQ)
Le Front de libération du Québec, créé en 1963 par Raymond Villeneuve, Gabriel Hudon et Georges Schoeters, est un groupe extrémiste qui mène des actions violentes pour promouvoir l'indépendance du Québec. Il a vu le jour en réponse aux changements politiques et culturels majeurs qui se sont produits au Québec, ainsi qu'à d'autres mouvements révolutionnaires organisés dans le monde, notamment en Algérie, et opposés à l'impérialisme étranger. Le FLQ s'est dissous en 1971, à la suite de l'arrestation de plusieurs de ses membres liés à la crise d'Octobre.

Gaucher, Yves (Canadien, 1934-2000)
Peintre et graveur abstrait internationalement reconnu, associé aux Plasticiens. La nature curieuse de Gaucher en fait une figure individualiste et un artiste qui s'inspire de multiples sources, entre autres du jazz, de la musique atonale, de Georges Braque, Mark Rothko et des New York Abstractionists. Il a milité pour moderniser la gravure et ouvrir la pratique à des techniques expérimentales et novatrices. Gaucher fonde l'Association des peintures-graveurs de Montréal en 1960 et est nommé Membre de l'Ordre du Canada en 1981. (Voir *Yves Gaucher : sa vie et son œuvre* par Roald Nasgaard.)

Goya, Francisco (Espagnol, 1746-1828)
Francisco José de Goya y Lucientes fut un peintre influent de l'Espagne des Lumières dont le style expressif guidera les peintres romantiques, réalistes et impressionnistes du dix-neuvième siècle, en particulier les artistes français, notamment Édouard Manet. Bien qu'il se soit fait d'abord connaître comme peintre de cour de la monarchie espagnole, Goya s'est distingué par ses dessins et gravures sur les horreurs des guerres napoléoniennes et des luttes espagnoles pour l'indépendance, au début du dix-neuvième siècle, dont aucun ne fut publié de son vivant mais qui comptent parmi ses œuvres les plus marquantes.

Grauerholz, Angela (Canadienne, née en 1952)
Photographe d'origine allemande, Grauerholz est établie à Montréal depuis 1976. Ses photographies noir et blanc, sépia et couleur documentent des espaces et des objets architecturaux vaguement familiers qui provoquent une méditation sur la nature de la mémoire collective. En se concentrant sur des aspects physiques négligés des musées, bibliothèques, archives et autres sites de la mémoire collective, Grauerholz perturbe l'autorité de ces espaces institutionnels extrêmement réglementés.

Haacke, Hans (Allemand, né en 1936)
L'un des principaux représentants de la critique institutionnelle, une forme d'art conceptuel qui cible les idéologies et les structures de pouvoir des institutions artistiques, Haacke est connu pour sa capacité à problématiser les relations entre les institutions artistiques et les entreprises donatrices. Il reçoit le premier prix à la Biennale de Venise en 1993, où son installation multimédia, intitulée *Germania*, aborde le rôle du pavillon allemand dans la promotion du nationalisme à la Biennale pendant l'ère nazie.

happening
Précurseur de la performance, de l'art filmique et de l'art vidéo, le happening apparaît au début des années 1960. D'abord associé à George Maciunas et au groupe international Fluxus, il consiste en performances éphémères tout à fait à l'opposé de la vision traditionnelle de l'art, qui renversent les frontières entre l'art et la vie et battent en brèche la notion académique traditionnelle de l'autorité de l'artiste. Souvent, le happening est le fruit d'une collaboration et appelle la participation du public.

Hay, Deborah (Américaine, née en 1941)
Danseuse et chorégraphe aux visées hautement conceptuelles et expérimentales, Deborah Hay travaille fréquemment avec des interprètes sans formation, bien qu'elle ait elle-même étudié avec des sommités comme Merce Cunningham et Mia Slavenska. Hay est l'auteure de quatre livres sur sa pratique artistique et son expérience de la danse dont le plus récent, paru en 2015, s'intitule *Using the Sky: A Dance*.

Heartfield, John (Allemand, 1891-1968)
Né Helmut Franz Josef Herzfeld, John Heartfield est un pionnier du dadaïsme qui intègre activement un militantisme politique pacifique de gauche à sa pratique artistique. Concepteur graphique et typographe, il est également éditeur pour le parti communiste allemand. Avec George Grosz, Raoul Hausmann et Hannah Höch, il développe la technique du photomontage, combinant des images publiées dans les médias pour illustrer ses opinions politiques.

Hershman Leeson, Lynn (Américaine, née en 1941)
Artiste et cinéaste, Hershman Leeson contribue à l'émergence de nouveaux moyens d'expression artistique dans les années 1980. Dans ses premières performances des années 1970, Hershman Leeson crée un alter ego nommée Roberta Breitmore, qui effectue des activités quotidiennes telles qu'obtenir une carte de crédit ou rejoindre Weight Watchers. Les dernières œuvres d'Hershman Leeson se concentrent sur les questions morales et éthiques entourant la relation entre l'être humain et la technologie.

Höch, Hannah (Allemande, 1889-1978)
Artiste Dada, Höch est connue pour ses collages et photomontages politiques. Au sein du mouvement Dada de Berlin, dominé par des hommes, Höch crée un art qui s'approprie, fragmente et recombine l'imagerie des médias de masse pour critiquer la culture populaire, les rôles liés au genre et la République de Weimar après la Première Guerre mondiale. Dans son examen des rôles de genre, Höch remet en question l'idéal émergent de la femme nouvelle et ses limites.

impressionnisme
Mouvement artistique très influent, né en France dans les années 1860 et associé au début de la modernité en Europe. Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir et d'autres impressionnistes rejettent les sujets et les rigueurs formelles de l'art académique en faveur de paysages naturels, de scènes de la vie quotidienne et d'un rendu soigné des effets atmosphériques. Ils peignent souvent en plein air.

Jonas, Joan (Américaine, née en 1936)
Pionnière de la vidéo, de la performance et du body art, notamment avec son œuvre *Organic Honey's Visual Telepathy* (*La télépathie visuelle de Organic Honey*), 1972, Jonas est l'une des premières à exploiter la performance vidéo. Dans cette œuvre féministe majeure, l'artiste joue à la fois son rôle et celui de son alter ego, Organic Honey, explorant le thème de l'identité, de la subjectivité et du narcissisme féminin. Ses réalisations ultérieures abordent le soi et le corps en utilisant des gestes et des objets symboliques, notamment des miroirs et des masques.

Klein, Yves (Français, 1928-1962)
Figure importante de l'histoire du minimalisme, du pop art et de la performance, Klein est connu pour son intérêt pour la « couleur pure » et pour l'invention de son bleu « International Klein Blue », pigment utilisé dans plusieurs de ses légendaires tableaux monochromes. Il est également sculpteur, auteur et – fait étonnant pour un Occidental de son époque – maître de judo.

Kruger, Barbara (Américaine, née en 1945)
Artiste conceptuelle et collagiste américaine, Kruger est reconnue pour s'approprier des images de magazines en noir et blanc et les superposer à de courts passages de texte Futura Bold blanc sur fond rouge. Entreprises en 1979, ces œuvres politiques fournissent un commentaire social sur la consommation de masse, les rôles liés au genre, la religion, la sexualité, la politique et d'autres facettes de la culture contemporaine.

LeRoy, Hugh (Canadien, né en 1939)
Sculpteur constructiviste né à Montréal, LeRoy fait ses études à l'École d'art du Musée des beaux-arts de Montréal, auprès d'Arthur Lismer et de Louis Dudek. Il reçoit le premier prix de Perspective '67, un concours d'arts visuels financé par la Commission du Centenaire. Les sculptures publiques monumentales de LeRoy sont exposées à Toronto, Montréal et Ottawa.

Levine, Les (Irlandais/Américain, né en 1935)
Personnalité importante dans l'art conceptuel du vingtième siècle, dont l'œuvre traite de questions en lien avec la culture de consommation et du jetable. Levine est notamment reconnu pour son utilisation pionnière des médias de masse, dont la télévision, la radio, les panneaux publicitaires, les affiches et les conversations téléphoniques; il est l'un des premiers artistes à travailler avec la vidéo. Né à Dublin, il a vécu au Canada dans les années 1960 et au début des années 1970.

McMaster, Meryl (Crie des plaines/Eurocanadienne, née en 1988)
McMaster est une artiste établie à Ottawa dont les autoportraits photographiques explorent des facettes de son identité personnelle, de son double héritage – cri des plaines et eurocanadien –, et de sa relation à la terre. McMaster transforme son apparence à l'aide de costumes, de maquillage et d'accessoires, faisant apparaître des personnages fantastiques qui habitent des paysages naturels éloignés. Son œuvre évoque des récits personnels et ancestraux, examine les effets du colonialisme sur la vie des peuples autochtones et sur l'environnement naturel, et examine la façon dont le passé influence notre compréhension du présent.

Mendieta, Ana (Cubano-américaine, 1948-1985)
Mendieta est une figure importante du développement du body art, du land art et de l'art féministe. Ses performances, photographies et vidéos abordent les thèmes de la fluidité des genres, de la violence, des corps marginalisés et de la relation du corps féminin à la nature. Le départ traumatisant de Cuba qu'a vécu Mendieta en tant que réfugiée à l'âge de douze ans a profondément influencé son art.

minimalisme
Tendance de l'art abstrait caractérisée par une restriction extrême de la forme, très populaire auprès des artistes américains des années 1950 aux années 1970. Si tout médium se prête au minimalisme, il est surtout associé à la sculpture : parmi les principaux minimalistes, mentionnons Carl Andre, Donald Judd et Tony Smith. Parmi les peintres minimalistes, mentionnons Agnes Martin, Barnett Newman, Kenneth Noland et Frank Stella.

Molinari, Guido (Canadien, 1933-2004)
Peintre et théoricien, membre du mouvement plasticien de Montréal. À compter du milieu des années 1950, il donne de nouveaux modèles à la peinture géométrique dans le monde. Ses peintures à bandes verticales aux « arêtes nettes » créent l'illusion d'un espace dynamique, avivé par l'attention que porte le spectateur à la modulation des couleurs engendrée par leur répétition rythmique sur la toile.

Morris, Robert (Américain, 1931-2018)
Pionnier de l'art minimaliste, du process art et du land art, Morris produit ses premières œuvres minimalistes à la fin des années 1960 et s'affirme comme l'un des principaux théoriciens du mouvement. Il est également un membre actif du Judson Dance Theater, un collectif d'avant-garde au sein duquel il chorégraphie et interprète plusieurs pièces. Dans les années 1960 et 1970, Morris s'intéresse au process art, qui se concentre sur le processus de création artistique plutôt que sur le résultat. Il crée également une série d'œuvres importantes pour laquelle il emploie la terre comme matériau.

Musée des beaux-arts de l'Ontario (MBAO, ou la AGO)
Fondée en 1900 sous le nom de Art Museum of Toronto, puis rebaptisée Art Gallery of Toronto en 1919, la Art Gallery of Ontario (depuis 1966) ou Musée des beaux-arts de l'Ontario est une importante institution muséale torontoise qui détient près de 95 000 œuvres d'artistes canadiens et étrangers.

Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM)
Fondé en 1860 comme l'Art Association of Montreal, le Musée des beaux-arts de Montréal abrite une collection encyclopédique d'œuvres d'art et d'artefacts datant de l'Antiquité à aujourd'hui. De ses débuts, en tant que musée et espace d'exposition privés, à son statut actuel d'institution publique étendue sur plus de quatre bâtiments de la rue Sherbrooke à Montréal, le musée rassemble une collection de plus de 43 000 œuvres et présente des expositions historiques, modernes et contemporaines.

Musée des beaux-arts de Vancouver (MBAV, ou la VAG)
Premier musée en importance de l'Ouest canadien, la Vancouver Art Gallery ou Musée des beaux-arts de Vancouver est située à Vancouver, en Colombie-Britannique. Il s'agit d'un établissement public fondé en 1931, doté d'une collection permanente portant sur l'art historique et contemporain de la Colombie-Britannique, tout particulièrement les œuvres d'artistes des Premières Nations et, de l'Institute of Asian Art, sur l'art de la région de l'Asie-Pacifique.

Musée des beaux-arts du Canada (MBAC, ou la NGC)
Institution fondée en 1880, la National Gallery of Canada ou Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa possède la plus vaste collection d'art canadien au pays ainsi que des œuvres d'artistes internationaux de renom. Sous l'impulsion du gouverneur général, le marquis de Lorne, le musée a été créé à l'origine pour renforcer l'identité spécifiquement canadienne en matière de culture et d'art, et pour constituer une collection nationale d'œuvres d'art qui correspondrait au niveau des autres institutions de l'Empire britannique. Depuis 1988, le musée est situé sur la promenade Sussex dans un bâtiment conçu par Moshe Safdie.

Nauman, Bruce (Américain, né en 1941)
Artiste contemporain d'envergure dont les œuvres conceptuelles variées explorent les notions de sens, de nature et d'expérience des œuvres, ainsi que d'existence humaine. Probablement mieux connu pour ses enseignes au néon des années 1960 et 1970, Bruce Nauman crée aussi des performances, des films, des sculptures, des photographies, des gravures et des hologrammes.

Ono, Yoko (Japonaise, née en 1933)
Artiste multimédia, figure influente de la performance et de l'art conceptuel dans les années 1960, Ono s'établit à New York à la fin des années 1950 et rejoint la scène artistique d'avant-garde. Dès 1960, elle organise des performances dans son loft de Manhattan. Inspirée par le compositeur d'avant-garde John Cage, Ono présente des œuvres conceptuelles consistant en des instructions simples à suivre pour les participants. Sa performance *Cut Piece* (*Pièce coupée*), 1964, est considérée comme un exemple important des débuts de l'art féministe.

performance
Forme d'art exécutée en direct et dans un temps donné, dans laquelle le matériau premier de l'artiste est son propre corps. La performance peut

impliquer plusieurs participants ainsi que le public. La performance apparaît au début du vingtième siècle, avec des mouvements comme le dadaïsme et le futurisme, et se développe davantage dans les années 1960 et 1970, après le déclin du modernisme. Les thèmes communs à cette pratique portent sur la dématérialisation de l'objet artistique, l'éphémérité, la présence physique de l'artiste, l'anticapitalisme et l'intégration de l'art dans la vie.

Perron, Maurice (Canadien, 1924-1999)
Photographe proche des Automatistes, Perron rencontre Paul-Émile Borduas durant ses études à l'École du meuble à Montréal, où Borduas enseigne jusqu'en 1948. Ses photos élégantes et souvent saisissantes des membres du groupe, de leurs activités, de leurs œuvres et de leurs performances illustrent la plupart des publications des Automatistes. Perron est un des cosignataires du manifeste *Refus global* en 1948.

photographie composite
Créées par les photographes en utilisant la technique du copier-coller, surtout au dix-neuvième siècle – quand les temps d'exposition sont longs et la photographie extérieure difficile –, les photographies composites sont le moyen d'assurer la netteté, la visibilité, la bonne pose de chaque personnage dans une photographie collective et la grâce de son expression faciale.

Picasso, Pablo (Espagnol, 1881-1973)
Reconnu comme l'un des artistes les plus célèbres et influents du vingtième siècle. Travaillant surtout en France, il est un membre éminent de l'avant-garde parisienne qui comprend Henri Matisse et Georges Braque. Beaucoup considèrent son tableau *Les demoiselles d'Avignon*, 1906-1907, comme le plus important du vingtième siècle.

Piper, Adrian (Américaine, née en 1948)
Artiste conceptuelle et philosophe, dont l'œuvre aborde les questions de la race, du genre et de la classe sociale, Piper s'inspire souvent de ses expériences professionnelles et personnelles. Sa pratique, qui englobe la performance, l'installation et la photographie, a inspiré d'autres artistes féministes visionnaires, dont Barbara Kruger et Cindy Sherman. Parmi ses œuvres les plus connues figure *My Calling Card* (*Ma carte d'appel*), 1986-1990, une performance dans laquelle elle remet des cartes écrites personnellement à des personnes qui ont tenu des propos racistes.

postimpressionnisme
Expression forgée par le critique d'art britannique Roger Fry en 1910 pour décrire la peinture produite en France de 1880 à 1905 en réaction contre les innovations artistiques et les limites de l'impressionnisme. Ses piliers sont Paul Cézanne, Paul Gauguin et Vincent van Gogh.

Rainer, Yvonne (Américaine, née en 1934)
Danseuse, chorégraphe et cinéaste d'avant-garde, Rainer s'établit à New York à la fin des années 1950 et compte parmi la première organisation du Judson Dance Theater, un centre de danse d'avant-garde des années 1960. En outre, elle lance une forme de danse minimaliste qui met l'accent sur la variété des mouvements que le corps peut produire plutôt que sur l'expression d'une

émotion ou d'un drame. Au cours des années 1970, Rainer crée des longs métrages expérimentaux où elle explore des préoccupations personnelles et sociopolitiques.

Rauschenberg, Robert (Américain, 1925-2008)
Figure incontournable de l'art américain du vingtième siècle, dont les peintures, les sculptures, les gravures, les photographies, les collages et les installations chevauchent les styles et les mouvements, de l'expressionnisme abstrait au pop art. Avec Jasper Johns, il suscite un regain d'intérêt pour le dadaïsme. Parmi ses œuvres les plus connues figure *Bed* (*Lit*), 1955, une de ses premières « *combines* », un type de peinture incorporant des objets trouvés.

ready-made
Un « ready-made » est une œuvre constituée d'un objet trouvé ou manufacturé, « déjà fait » et tiré du quotidien, ayant subi peu ou pas de transformation. Il devient art pour la simple raison qu'il est présenté comme tel par l'artiste. Les ready-mades les plus célèbres sont ceux du dadaïste Marcel Duchamp qui élabore ce concept en vue de remettre en question la nature de l'art et le rôle de l'artiste.

Riopelle, Françoise (Canadienne, née en 1927)
Née Françoise Lespérance, Françoise Riopelle est une danseuse et chorégraphe québécoise et l'une des signataires du manifeste automatiste *Refus global*. Elle étudie la chorégraphie à Paris avec son premier mari, le peintre Jean Paul Riopelle, de 1946 à 1958. De retour à Montréal, elle fonde, avec sa collaboratrice Jeanne Renaud, l'École de Danse Moderne de Montréal, devenant ainsi, aux côtés de Renaud et Françoise Sullivan, une figure de proue dans l'essor de la danse moderne au Québec.

Riopelle, Jean Paul (Canadien, 1923-2002)
Riopelle est une figure majeure de l'art moderne québécois qui, tout comme les autres membres du groupe des Automatistes, s'intéresse au surréalisme et à l'art abstrait. Riopelle s'installe à Paris en 1947 et participe à la dernière grande exposition du groupe surréaliste parisien, organisée par Marcel Duchamp et André Breton. (Voir *Jean Paul Riopelle : sa vie et son œuvre* par François-Marc Gagnon.)

Rivera, Diego (Mexicain, 1886-1957)
Peintre, dessinateur et muraliste de renommée internationale, Rivera croit fermement aux pouvoirs transformateurs de l'art et aux idéaux socialistes; ses œuvres à grande échelle célèbrent, habituellement de façon exaltée, les travailleurs, les révolutionnaires et les cultures populaires et indigènes au moyen d'un style et d'une iconographie alliant des techniques traditionnelles et d'avant-garde. Il forme un couple célèbre avec son épouse Frida Kahlo, de 1929 jusqu'à la mort de cette dernière en 1954.

Rosler, Martha (Américaine, née en 1943)
Rosler emploie une variété de moyens d'expression pour créer un art engagé sur des questions politiques et sociales, en particulier celles qui touchent les femmes. Ses photomontages sur la guerre du Vietnam placent des images de soldats et de guerre dans des espaces domestiques tels qu'ils sont dépeints

dans les magazines, révélant les liens entre le conflit à l'étranger et la culture de consommation aux États-Unis. De nombreuses autres pièces de Rosler traitent de la politique du logement et de la propriété. Elle est née à Brooklyn, où elle vit et travaille toujours.

Révolution tranquille
La Révolution tranquille est une période de changements rapides dans la société québécoise prenant place au cours des années 1960. À la suite de l'élection provinciale de 1960, qui porte au pouvoir le gouvernement libéral de Jean Lesage, le Québec s'ouvre aux réformes politiques et sociales. Une nouvelle identité québécoise remplace l'identité canadienne-française et on voit la diminution de l'influence de l'Église catholique au Québec et l'émergence de l'État québécois sur la scène internationale.

Sawyer, Carol (Canadienne, née en 1961)
Artiste de Vancouver, Sawyer s'intéresse principalement à la performance, la photographie, l'installation et la vidéo. Depuis les années 1990, elle explore dans son œuvre la relation entre la photographie et la fiction, la mémoire, la performance et l'histoire. L'une de ses œuvres les plus connues s'intitule *The Natalie Brettschneider Archive* (*Les archives de Natalie Brettschneider*), 2017-en cours. Critique féministe du canon historique de l'art dominé par les hommes, cette installation d'art conceptuel présente les archives d'une femme artiste canadienne fictive qui faisait partie de l'avant-garde parisienne de l'entre-deux-guerres.

Schneemann, Carolee (Américaine, 1939-2019)
Artiste féministe révolutionnaire connue pour ses performances explorant les thèmes du corps, du genre et de la sexualité de la femme, Schneeman s'établit à New York en 1961, rejoint la scène de la danse d'avant-garde et cofonde le Judson Dance Theater. Parmi ses performances les plus connues, citons *Meat Joy* (*Les plaisirs de la viande*), 1964, et *Interior Scroll* (*Parchemin intérieur*), 1975, qui confrontent toutes deux les tabous sociaux concernant le corps humain. Dans les années 1980, Schneeman se tourne vers la vidéo, l'installation multimédia et l'écriture.

Sekula, Allan (Américain, 1951-2013)
Photographe, cinéaste, théoricien et critique établi à Los Angeles, Sekula explore dans son œuvre la mondialisation et son impact sur les rapports de classes sociales et les conditions de travail. On lui attribue le mérite d'avoir rétabli l'importance de la photographie documentaire engagée sur le plan socio-politique dans la foulée de l'art conceptuel. Sa pratique artistique s'inspire de l'histoire de la photographie documentaire, de l'art conceptuel et du postmodernisme.

Sherman, Cindy (Américaine, née en 1954)
Photographe influente, Sherman examine de manière critique le genre et l'identité par son œuvre. Depuis le milieu des années 1970, elle se met en scène dans des photographies, déguisée en archétypes féminins populaires du cinéma, de la télévision, des magazines ou de la publicité. Elle est l'une des principales figures de la « picture generation » ou génération des images des années 1970, qui tient son nom de l'exposition Pictures (Images) organisée à

New York en 1977 et regroupant des artistes qui critiquent le monde des médias de masse en utilisant des stratégies d'appropriation, de collage et de montage.

Snow, Michael (Canadien, né en 1928)
Artiste dont les peintures, les films, les photographies, les sculptures, les installations et les performances musicales le maintiennent à l'avant-scène depuis plus de soixante ans. La série *Walking Woman* (*La femme qui marche*), réalisée dans les années 1960, occupe une place de choix dans l'histoire de l'art canadien. Ses contributions dans les domaines des arts visuels, du cinéma expérimental et de la musique lui ont valu une reconnaissance internationale. (Voir *Michael Snow : sa vie et son œuvre* par Martha Langford.)

solarisation
Effet photographique par lequel les tons clairs et sombres sont inversés dans une photographie et obtenu par une surexposition extrême de la pellicule. L'effet a été noté par plusieurs des premiers photographes au milieu du dix-neuvième siècle. Les artistes surréalistes Man Ray et Lee Miller ont été, dès 1929, parmi les premiers artistes à expérimenter la solarisation comme outil de création dans leur photographie.

Steele, Lisa (Canadienne, née en 1947)
Artiste de Toronto spécialisée dans la vidéo, la performance et l'installation, Steele est une figure importante du développement de l'art vidéo. Depuis 1983, elle collabore avec l'artiste canadienne Kim Tomczak avec qui elle explore le corps humain, révélant souvent les changements physiques provoqués par l'âge et la maladie. L'œuvre solo la plus connue de Steele est la pièce vidéo *Birthday Suit : Scars and Defects* (*Costume d'Ève : cicatrices et défauts*), 1974, dans laquelle elle identifie et explique chaque cicatrice sur son corps à l'occasion de son vingt-septième anniversaire.

Sugino, Shin (Canadien, né en 1946)
Artiste d'origine japonaise, Sugino pratique la photographie artistique et commerciale à Toronto. Il a immigré au Canada à l'âge de dix-neuf ans pour étudier la photographie au Ryerson Polytechnic Institute (aujourd'hui l'Université Ryerson). En plus de collaborer avec le *Time*, le *Newsweek*, le *Los Angeles Times* et l'Office national du film, il s'intéresse à la photographie publicitaire et devient photographe de plateau pour des longs métrages. La religion, l'identité et la dislocation culturelle sont des thèmes récurrents dans la photographie de Sugino.

Sullivan, Françoise (Canadienne, née en 1923)
Née à Montréal, Sullivan – artiste visuelle, danseuse et chorégraphe – étudie à l'École des beaux-arts de Montréal au début des années 1940, où elle rencontre Paul-Émile Borduas, dont la vision de l'automatisme exercera une grande influence sur ses prestations et chorégraphies de danse moderne, et plus tard sur sa pratique sculpturale. (Voir *Françoise Sullivan : sa vie et son œuvre* par Annie Gérin.)

Toulouse-Lautrec, Henri de (Français, 1864-1901)
Peintre et graveur reconnu pour ses représentations de la vie nocturne parisienne, Toulouse-Lautrec crée un œuvre abondant, en dépit de ses difficultés physiques et psychologiques. Reconnu autant par l'avant-garde que par le grand public, il développe une esthétique distincte dans une série d'affiches créées au tournant du siècle, qui ont une influence durable sur le dessin publicitaire au vingtième siècle.

Tousignant, Serge (Canadien, né en 1942)
Tousignant est un artiste montréalais dont la pratique interdisciplinaire est centrée sur l'expérimentation photographique depuis le début des années 1970. Figure importante du développement de l'art conceptuel à Montréal, il cofonde le centre d'artistes autogéré d'avant-garde Véhicule Art en 1972. Son œuvre exploite la photographie et joue avec la lumière, la perspective, les illusions d'optique et l'abstraction géométrique.

trompe-l'œil
Genre pictural consistant à créer une illusion visuelle, principalement au moyen d'images et d'objets peints qui semblent tridimensionnels, et à tromper le regardeur en suggérant que ces objets et images sont réels. Parmi les exemples les plus fréquents, mentionnons les insectes qui semblent se trouver à la surface de tableaux de la Renaissance et les peintures murales donnant l'impression que les murs plats s'ouvrent vers des espaces se trouvant au-delà de la pièce.

Vazan, Bill (Canadien, né en 1933)
Né à Toronto, Vazan est une figure importante des mouvements de land art et d'art conceptuel à Montréal dans les années 1960. Il étudie les beaux-arts à l'Ontario College of Art de Toronto, à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'Université Sir George Williams (aujourd'hui Université Concordia) de Montréal. Vazan est connu pour ses installations de land art, ses sculptures en pierre et ses photographies conceptuelles, qui explorent la façon dont la cosmologie et la géographie influencent notre compréhension du monde.

Véhicule Art
En activité de 1972 à 1983, Véhicule Art a été le premier centre d'artistes autogéré de Montréal. Parmi ses membres fondateurs, on retrouve Gary Coward, Bill Vazan, Henry Saxe, Suzy Lake et Milly Ristvedt. Véhicule Art se donne comme mission d'être un espace d'exposition interdisciplinaire et expérimental ainsi qu'un centre de formation pour les artistes et le public. Dans les années 1970, la galerie ajoute la danse expérimentale à sa programmation. Vers la fin des années 1970, les œuvres vidéo dominent son répertoire.

Wilbert, Robert (Américain, 1929-2016)
Peintre figuratif et professeur au département artistique de la Wayne State University, à Détroit, pendant trente-huit ans, Wilbert peint une variété de sujets, notamment des portraits, des figures et des objets de la vie quotidienne, imprégnant des scènes ordinaires d'une atmosphère mystique. Figure éminente de la scène artistique de Détroit, Wilbert a conçu le timbre-poste commémorant le 150e anniversaire de l'État du Michigan en 1987.

Wilke, Hannah (Américaine, 1940-1993)
Artiste féministe révolutionnaire dont l'œuvre aborde les thèmes du genre, de la sexualité et du féminisme, Wilke est l'une des premières artistes à recourir à l'imagerie vaginale comme motif visuel féministe. De la fin des années 1950 au début des années 1970, elle crée des sculptures délicatement pliées qui évoquent les organes génitaux féminins. Dans les années 1970, Wilke développe un type de performance qu'elle appelle « l'autoportrait performaliste » – par lequel elle utilise son corps pour critiquer l'objectivation de la femme.



SOURCES ET RESSOURCES

Suzy Lake expose à l'échelle nationale et internationale depuis le début des années 1970. Elle a notamment profité d'importantes expositions solos en début de carrière à Montréal et à Toronto (au sein de galeries commerciales, de centres d'artistes autogérés et de musées) et d'expositions qui ont fait le tour du Canada, au cours des quatre dernières décennies. En 2014, le Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, présente une rétrospective étoffée de son œuvre, intitulée *Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake) et accompagnée d'un catalogue complet. En 2017, récipiendaire du Prix de photographie Banque Scotia, elle obtient une exposition au Ryerson Image Centre.

Lake participe également à de grandes expositions collectives internationales, notamment consacrées à l'art féministe, dont *WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe) en 2007 et, plus récemment, *WOMAN: The Feminist Avant-Garde of the 1970s, Works from the Sammlung Verbund* (FEMME : L'avant-garde féministe des années 1970, œuvres du Sammlung Verbund), à Vienne. Suzy Lake expose toujours et est représentée par la marchande d'art torontoise Georgia Scherman.



Vue de l'exposition *So Whose Gaze Is It Now?* (Alors, à qui appartient le regard maintenant?), tenue du 20 avril au 26 mai 2012, à la Galerie Georgia Scherman Projects de Toronto, photographe inconnu.

PRINCIPALES EXPOSITIONS INDIVIDUELLES

1977	*Choreographed Puppets* (Marionnettes chorégraphiées), OPTICA, Montréal.
1978	*imPOSITIONS*, Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Mohawk Gallery, Hamilton.
1979-1981	*Are You Talking to Me…?* (C'est à moi que tu parles?), Sable-Castelli Gallery, Toronto; OPTICA, Montréal; Mendel Art Gallery, Saskatoon (1980); Station Gallery, Whitby; White Water Gallery, North Bay (1981).
1984	*Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand* (Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur), Sable-Castelli Gallery, Toronto.

1991-1995	*Authority Is an Attribute… part 2* (Le pouvoir est un attribut… 2e partie), Centre d'art Macdonald Stewart, Université de Guelph; Gallery TPW, Toronto; WKP Kennedy Gallery, North Bay (1992); Art Gallery of Peterborough (1995).
1993-1997	*Point of Reference* (Point de référence), exposition rétrospective du CMCP, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa; Surrey Art Gallery; London Regional Art Gallery (1996); Glenbow Art Gallery, Calgary (1997).
1997	*Re-Reading Recovery* (Relecture de la guérison), Le Mois de la Photo, Montréal.
2006	*Suzy Lake: Revealment/Concealment* (Suzy Lake : révélation/dissimulation), Hallwalls Gallery, Buffalo. Catalogue.
2008	*Rhythm of a True Space* (Rythme d'un véritable espace), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto; Festival de photo CONTACT Banque Scotia, Toronto.
2011	*Political Poetics* (Poétique politique), Centre d'art de l'Université de Toronto, Toronto (exposition itinérante); Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, Halifax; Galerie McIntosh de l'Université Western, London; Peterborough Art Gallery; Centre d'art Macdonald Stewart, Université de Guelph. Catalogue.
2014	*Introducing Suzy Lake* (À la découverte de Suzy Lake), Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Exposition rétrospective et catalogue.
2017	*Suzy Lake: Scotiabank Photography Award* (Suzy Lake : Prix de photographie Banque Scotia) Ryerson Image Centre, Toronto. Catalogue.

SÉLECTION D'EXPOSITIONS COLLECTIVES

1969-1972	*Québec 75*, Musée d'art contemporain, Montréal.
1992	*Beau*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa.
2006	*Faking Death: Canadian Photography and the Canadian Imagination* (Simuler la mort : la photographie canadienne et l'imaginaire canadien), Jack Shainman Gallery, New York.

2007-2008	*WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe), exposition itinérante : Museum of Contemporary Art/Geffen Contemporary, Los Angeles; National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C.; MoMA PS1, New York; Musée des beaux-arts de Vancouver (2008). Catalogue. *Identity Theft: Eleanor Antin, Lynn Hershman and Suzy Lake 1972-1978* (Vol d'identité : Eleanor Antin, Lynn Hershman, Suzy Lake, 1972-1978), Santa Monica Museum of Art. Catalogue.
2010-2012	*Traffic: Conceptual Art in Canada 1965–1980* (Trafic : l'art conceptuel au canada 1965-1980), Musée d'art de l'Université de Toronto, Toronto. Exposition itinérante : Galerie d'art de l'Université Mount Saint Vincent, Dalhousie Art Gallery, Galerie d'art de l'Université Saint Mary's, Anna Leonowens Gallery, Université NSCAD, Halifax; Musée des beaux-arts de l'Alberta, Edmonton; Galerie d'art Leonard et Bina Ellen, Montréal (2011); Musée des beaux-arts de Vancouver (2012).
2013-2018	*WOMAN: The Feminist Avant-Garde of the 1970s: Works from the Sammlung Verbund* (FEMME : L'avant-garde féministe des années 1970, œuvres du Sammlung Verbund), Vienne. Exposition itinérante : Circulo de Bellas Artes de Madrid; le BOZAR, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Mjellby Konstmuseum, Halmstad (2014); Hamburger Kunsthalle, Hambourg (2015); Photographers Gallery, Londres (2016); Musée d'Art moderne Fondation Ludwig de Vienne (mumok); ZKM, Karlsruhe(2017); Brno House of Arts, Brno; Stavanger Art Museum, Stavanger (2018).

PERFORMANCES DE SUZY LAKE

Bien qu'elle soit principalement une artiste visuelle dont l'œuvre tient surtout en des performances destinées à la caméra, Lake interprète parfois son propre rôle ou celui du personnage de Suzy Spice. Si ses premières expérimentations de l'art de la performance se sont déroulées dans son atelier, elles sont maintenant considérées comme des pièces importantes de son œuvre.

1971-1973	*Annual Feast* (*Fête annuelle*), atelier de l'artiste, Montréal.
1972	*Behavioural Prints* (*Empreintes comportementales*), atelier de l'artiste, Montréal.
1998	*Spice Girls at the Rivoli* (*Les Spices Girls au Rivoli*), performance de bienfaisance au profit du centre d'artistes YYZ, Rivoli, Toronto.
2013	*Extended Breathing in the Rivera Frescoes* (*Profonde respiration dans les fresques de Rivera*), Detroit Institute of Arts, Détroit.

PRINCIPALES PUBLICATIONS SUR SUZY LAKE

BROWER, Matthew, Carla GARNET et Dot TUER. *Suzy Lake: Political Poetics*, Toronto, Centre d'art de l'Université de Toronto, University of Toronto Press, 2011.

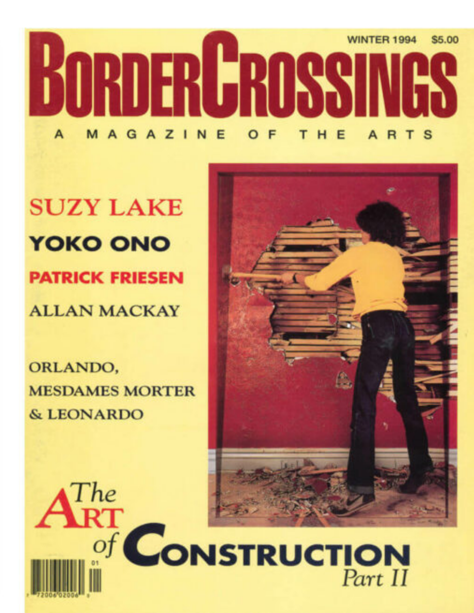
HANNA, Martha. *Suzy Lake: Point of Reference*, Ottawa, Musée canadien de la photographie contemporaine, 1993.

JENKNER, Ingrid. *Authority Is an Attribute… part 2*, essais de Gerta Moray, Mary LaRonde et David Kilgour, Guelph, Ontario, Centre d'art Macdonald Stewart, 1991.

LAKE, Suzy. *Suzy Lake: Performing an Archive*, France Choinière, éd., Londres, Black Dog Publishing; Montréal, Dazibao, 2015.

RECKITT, Helena, et Georgiana UHLYARIK. *Suzy Lake*, Toronto, Banque Scotia; Gottingen, Steidl, 2018.

UHLYARIK, Georgiana, éd. *Introducing Suzy Lake*, Londres, Black Dog Publishing, 2014.



GAUCHE : Page couverture de *Suzy Lake* réalisée pour le Prix de photographie Banque Scotia, 2018. DROITE : Page couverture du *Border Crossings Magazine*, n° 49, publié en janvier 1994, figurant l'œuvre *Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #3* (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 3*), 1983/1984, de Suzy Lake.

ARTICLES SUR SUZY LAKE

BAIRD, Daniel. « Self-Inventions: The Photography of Suzy Lake », *Border Crossings*, n° 119 (septembre 2011), http://bordercrossingsmag.com/article/self-inventions-the-photography-of-suzy-lake.

ENRIGHT, Robert. « The Many Faces of Suzy Lake », *Border Crossings*, n° 132 (décembre 2014), p. 30.

KUSTANCZY, Catherine. « The Many Faces of Suzy Lake », *Hyperallergic*, 26 février 2015, http://hyperallergic.com/185709/the-many-faces-of-suzy-lake/.

LAMY, Laurent. « Suzy Lake par Suzy Lake : Images et métaphores », *Vie des arts*, vol. 20, n° 78 (1975), p. 32-33.

MEAGHER, Michelle. « Against the Invisibility of Old Age: Cindy Sherman, Suzy Lake, and Martha Wilson », *Feminist Studies*, vol. 40, n° 1 (janvier 2014), p. 101-143.

PONTBRIAND, Chantal. « Suzy Lake: *A Genuine Simulation of…* », Montréal, Véhicule Press, 1975.

ENTRETIENS AVEC SUZY LAKE

CLARKE, Bill et Suzy LAKE. « Suzy Lake: Interview with A Maker of Change », *Canadian Art*, vol. 29, nº 4 (2013), p. 110.

ENRIGHT, Robert et Suzy LAKE. « Researching the Self: Robert Enright Interviews Suzy Lake », *Border Crossings*, vol. 13, nº 1 (janvier 1994), p. 12-20.

GOODDEN, Sky et Suzy LAKE. « The Difficulty in Distilling Suzy Lake », *Momus*, 23 mars 2015, http://momus.ca/interview-the-difficulty-in-distilling-suzy-lake/.

IRONSIDE, Chris et Suzy LAKE. « Suzy Lake: Renaissance Woman », *Magenta Magazine*, vol. 2, nº 1 (hiver 2011), http://mag.magentafoundation.org/5/features/suzy-lake.

DOCUMENTAIRES ET VIDÉOS SUR SUZY LAKE

CAINES, Cliff. *Suzy Lake: visual artist and 2016 Canada Council laureate*, 2016, 4 min.

MANGAARD, Annette. *Suzy Lake: Playing with Time*, 2014, 61:48 min.



Page couverture du *Border Crossings Magazine*, nº 132, publié en décembre 2014, figurant Suzy Lake. La couverture tient en une reproduction de son œuvre *Performing Haute Couture #1* (*La haute couture en spectacle nº 1*), 2014.

À PROPOS DE L'AUTEURE

ERIN SILVER

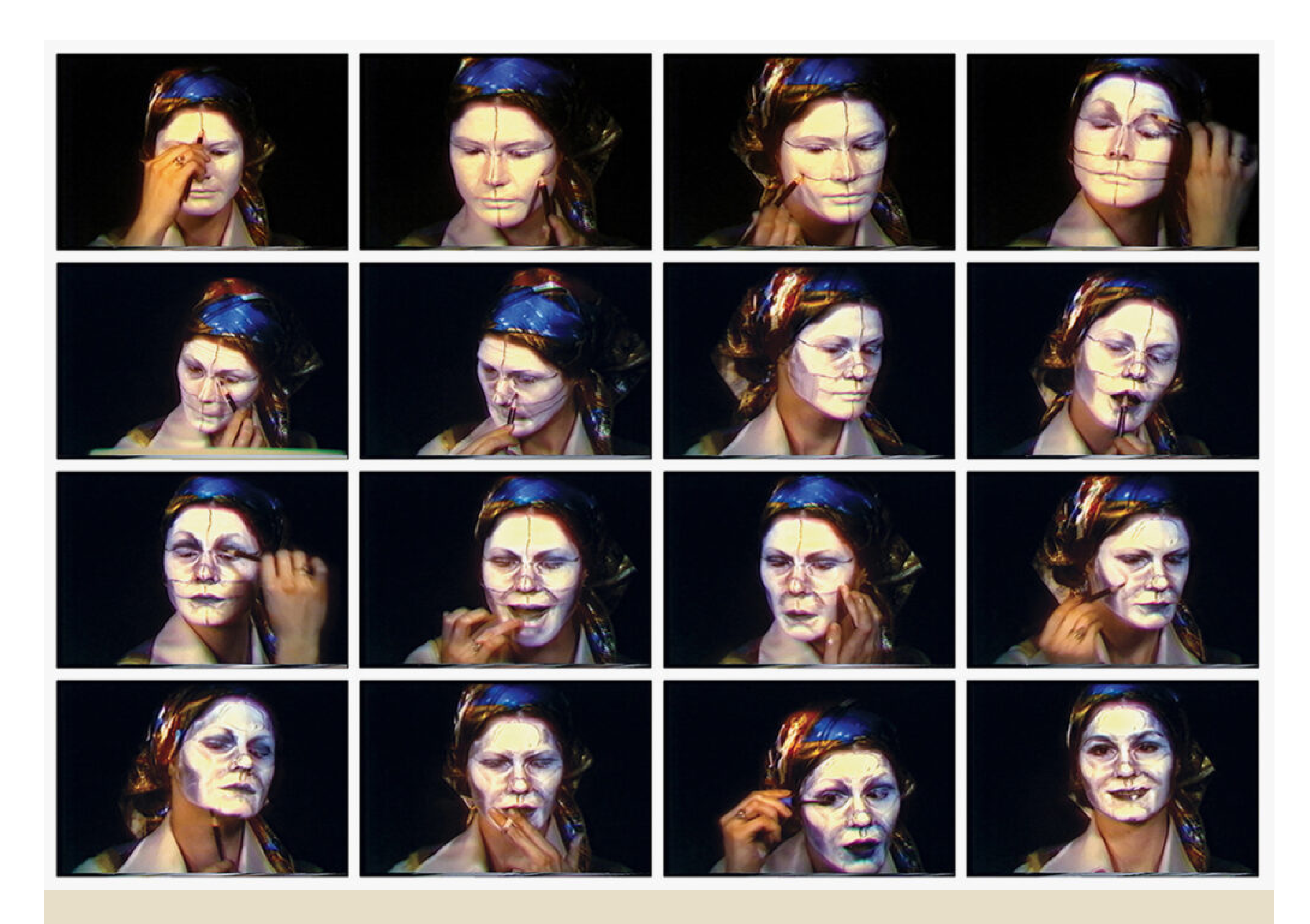
Erin Silver est professeure adjointe au département d'histoire de l'art, art visuel et théorie de l'art à l'Université de la Colombie-Britannique. Historienne de l'art queer et féministe, de la culture visuelle, de la performance et de l'activisme, Silver est titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et en études féministes et de genre de l'Université McGill (2013), ainsi que d'une maîtrise (2009) et d'un baccalauréat (2007) en histoire de l'art de l'Université Concordia.



« L'œuvre, la pratique et la vision du monde de Lake reflètent nombre de mes propres préoccupations : un désir de comprendre et de maîtriser l'échafaudage — ou les « dessous » — des choses (notamment, pour Lake, à une époque où les artistes n'étaient pas encouragées à acquérir des compétences techniques) par une expérimentation rigoureuse; une curiosité pour le rythme, la chorégraphie et les réflexes du corps dans différents environnement; ainsi que la conviction du pouvoir de l'image comme agent de changement politique et social, et un engagement envers ce changement. »

Silver a enseigné à la University of Southern California, l'Université de Guelph, l'Université de Toronto, l'Université OCAD et l'Université Concordia. Elle est la coéditrice, avec Amelia Jones, de *Otherwise : Imagining Queer Feminist Art Histories* (Manchester University Press, 2016) et, avec taisha paggett, du numéro d'hiver 2017 de *C Magazine*, intitulé « Force », et consacré au féminisme intersectionnel et aux mouvements des droits de la personne. En 2016-2017, à l'Université Concordia, elle obtient la bourse postdoctorale Horizon octroyée dans le domaine de l'histoire de la photographie au Canada. Elle a été commissaire d'exposition à la FOFA Gallery (Université Concordia, Montréal), à ArQuives (anciennement Canadian Lesbian and Gay Archives, Toronto) et à la Doris McCarthy Gallery (Université de Toronto à Scarborough).

Les écrits de Silver ont été publiés dans *C Magazine*, *CAA Reviews*, *Canadian Art*, *Ciel Variable*, *Prefix Photo*, *Fuse Magazine*, *Momus*, *Performance Matters*, *Visual Resources*, et dans l'ouvrage *Narratives Unfolding : National Art Histories in an Unfinished World* (Martha Langford, éd., McGill-Queen's University Press, 2017), ainsi que dans divers catalogues d'exposition sur la photographie canadienne et l'art queer et féministe. Enfin, Silver siège sur le comité scientifique de *RACAR (Revue d'art canadien/Canadian Art Review)*.



ISBN 978-1-4871-0249-4

Publié au Canada

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire, Toronto (ON) M5S 2E1

COPYRIGHT ET MENTIONS

REMERCIEMENTS

De l'auteure
Je remercie sincèrement l'équipe de l'Institut de l'art canadien, et tout particulièrement Sara Angel, pour son enthousiasme et son appui indéfectible, les directrices et le directeur de rédaction, Kendra Ward, Michael Rattray et Jocelyn Anderson, pour leur travail de coordination constant, du contrat à la publication, ainsi que Stephanie Burdzy et Emily Putnam qui, infatigables, ont travaillé de concert avec l'artiste et les responsables de diverses institutions pour obtenir les images de haute qualité reproduites dans ce livre. Je remercie également Rosemary Shipton pour son travail d'édition scientifique, ainsi que les pairs évaluateurs anonymes dont les critiques réfléchies m'ont amenée à écrire le meilleur livre possible.

Je remercie Georgia Scherman pour l'appui témoigné envers ce projet et pour la générosité dont elle a fait preuve en m'aidant à réunir des précisions importantes sur l'œuvre de Lake. Je remercie en outre la myriade de galeristes, de commissaires et de spécialistes qui, pendant de nombreuses décennies, ont soutenu Lake et ouvert la voie à de nouvelles façons d'aborder sa pratique. Je tiens également à remercier les commanditaires en titre de ce livre, Kiki et Ian Delaney.

Écrire sur une artiste vivante suscite des appréhensions, qui sont largement atténuées par les bénéfices : mes remerciements les plus sincères vont à l'artiste – la « source » – Suzy Lake. Je suis reconnaissante envers Suzy pour ses récits généreux et méticuleux, et son habileté à faire comprendre l'histoire, pour sa gentillesse et son ouverture à de nouvelles interprétations, enfin, pour sa réceptivité aux affinités et au dialogue intergénérationnels.

De l'Institut de l'art canadien

COMMANDITAIRE
DE L'OUVRAGE

KIKI ET IAN DELANEY

COMMANDITAIRE
FONDATEUR




L'Institut de l'art canadien (IAC) tient à souligner la générosité du commanditaire en titre de cet ouvrage, Kiki et Ian Delaney.

L'Institut de l'art canadien remercie en outre son commanditaire fondateur : BMO Groupe financier.

L'IAC tient également à souligner l'appui des autres commanditaires en titre de la saison 2020-2021 du projet de livres d'art canadien en ligne : Anonyme, Alexandra Bennett en mémoire de Jalynn Bennett, la Koerner Foundation en mémoire de Walter C. Koerner, Andrew et Valerie Pringle et la Sabourin Family Foundation.

L'Institut de l'art canadien remercie par ailleurs ses commanditaires de la saison 2020-2021 : John et Katia Bianchini, Linda et Steven Diener, le Groupe Banque TD, Richard et Donna Ivey, Michelle Koerner et Kevin Doyle, la Alan and Patricia Koval Foundation, Nancy McCain et Bill Morneau, la McLean Foundation, la Gerald Sheff and Shanitha Kachan Charitable Foundation, ainsi que Bruce V. Walter et Erica Segal.

L'Institut de l'art canadien est également très reconnaissant envers ses mécènes principaux : Anonyme, Alexandra Baillie, Marilyn et Charles Baillie, Alexandra Bennett et la Jalynn Bennett Family Foundation, Grant et Alice Burton, la Delaney Family Foundation, Jon S. et Lyne Dellandrea, James et Melinda Harrison, la Michael and Sonja Koerner Charitable Foundation, la Alan and Patricia Koval Foundation, Sarah et Tom Milroy, Partners in Art, Jane et Eberhard Zeidler, ainsi que Sara et Michael Angel.

L'IAC apprécie également le généreux soutien de ses mécènes : Anonyme, Christopher Bredt et Jamie Cameron, Malcolm Burrows et Barbara Dick, Debra

et Barry Campbell, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Lilly Fenig, Jane et Michael Freund, Leslie S. Gales et Keith Ray, Roger et Kevin Garland, la Scott Griffin Foundation, Tim et Darka Griffin, Franca Gucciardi, don égalé par la McCall MacBain Foundation, Lawson Hunter, Elaine Kierans et Shawn McReynolds, Trina McQueen, Judith et Wilson Rodger, Fred et Beverly Schaeffer, Michael Simmonds et Steven Wilson, Tina Tehranchian, ainsi que Robin et David Young.

L'IAC reconnaît également la générosité de ses mécènes fondateurs, qui ont soutenu l'Institut de l'art canadien dès la première année : Jalynn Bennett, la Butterfield Family Foundation, David et Vivian Campbell, la Connor, Clark & Lunn Foundation, Albert E. Cummings, la famille Fleck, Leslie S. Gales et Keith Ray, Roger et Kevin Garland, la Glorious and Free Foundation, la Scott Griffin Foundation, la Gershon Iskowitz Foundation, Sandra L. Simpson, Stephen Smart, Nalini et Tim Stewart, ainsi que Robin et David Young.

Pour leur appui et leur soutien, l'IAC tient à remercier la Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin (Adrian Piper, archiviste APRAF); la Art Gallery of Hamilton (Christine Braun); Art Resource (John Benicewicz); Artists Rights Society (ARS) (Stephanie Tallering); la Banque d'art du Conseil des arts du Canada (Martha Young); la Bibliothèque de l'Université Concordia, collection spéciale (Ellen Gressling); le Border Crossings Magazine (Meeka Walsh); The Box, LA (Catherine Vu); la Broad Art Foundation (Jeannine Guido); le Brooklyn Museum (Monica Park); la Carolee Schneemann Foundation (Rachel Churner); le Centre national des arts plastiques (Franck Vigneux); le Detroit Institute of Arts (Meghan Finch); Detroit Public Library (Carla Reczek); Fonderie Darling (Morgane Lecocq-Lemieux); la Galerie d'art Dalhousie (Sym Corrigan); la Galerie d'art de l'Université Saint Mary's (Pam Corell); la Galerie Leonard et Bina Ellen de l'Université Concordia; la Galerie Patrick Mikhail (Patrick Mikhail); Gallery Lelong & Co (Mycroft Zimmerman); Gallery TPW (Noa Bronstein); Georgia Scherman Projects (Georgia Scherman); Halifax INK : Anna Leonowens Gallery (Melanie Colosimo); la Hannah Wilke Collection and Archive (Marsie Scharlatt); le J. Paul Getty Museum (Jackie Burns); le Metropolitan Museum of Art; la Michigan Legacy Park Foundation (Joseph Beyer); Mitchell-Innes & Nash (Isabelle Hogenkamp); la MSVU Art Gallery (Laura Ritchie); le Musée d'art de l'Université de Toronto (Rebecca Gimmi, Heather Pigat); le Musée des beaux-arts de l'Alberta (Kerrie Sanderson, Danielle Siemens); le Musée des beaux-arts de l'Ontario (Alexandra Cousins); le Musée des beaux-arts de Montréal (Marie-Claude Saia); le Musée des beaux-arts de Winnipeg (Laura Bergen, Nicole Fletcher, Simone Obendoerfer); le Musée des beaux-arts de Vancouver (Danielle Currie); le Musée des beaux-arts du Canada (Raven Amiro); le Museum of Contemporary Art, Los Angeles (Doris Del Castillo); le Museum of Modern Art, New York; Osler, Hoskin, and Harcourt LLP (Terry Burgoyne); Paul Petro Contemporary Art (Paul Petro, Laura Carusi); la Paula Cooper Gallery (Tessa Morefield); Pierre-François Ouellette art contemporain (Pierre-François Ouellette); la P·P·O·W Gallery; la Ronald Feldman Gallery (Cat Zhou); le Ryerson Image Centre (Gaëlle Morel; Kristen Dobbin); Sandra Gering, Inc. (Laura Bloom); SOCAN (Gilles Lessard); Solomon R. Guggenheim (Susan Wamsley); Sprüth Magers (Monika Simm); Steidl GmbH & Co. OHG (Jan Menkens); la succession d'Ana Mendieta; la Wayne State University (Elizabeth Clemens); et Sara Angelucci, Eleanor Antin, Brian Back, Allan Bealy, Hélène

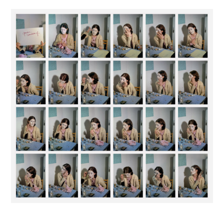
Brouillet, Judy Chicago, Carole Condé et Karl Beveridge, Shelly Dwaihy, Simone Forti, Michael Apolo Gomez, Hans Haacke, Bill Jones, Barbara Kruger, Nicholas Lachance, Meryl McMaster, Sheila Murray, Àngels Ribé, Martha Rosler, Megan Schultz, Michael Snow, Françoise Sullivan et Jason Underhill.

L'IAC remercie les collectionneurs privés qui ont donné leur accord pour que leurs œuvres soient publiées dans cet ouvrage.

SOURCES PHOTOGRAPHIQUES

Tout a été fait pour obtenir les autorisations de tous les objets protégés par le droit d'auteur. L'Institut de l'art canadien corrigera volontiers toute erreur ou omission.

Mention de source de l'image de la page couverture



Suzy Lake, *Imitations of Myself #2* (*Imitations de moi-même n° 2*), détail, 1973/2013. (Voir les détails ci-dessous.)

Mentions de sources des images des bannières



Biographie : Suzy Lake, *Performing Haute Couture #1* (*La haute couture en spectacle n° 1*), 2014. (Voir les détails ci-dessous.)



Œuvres phares : Suzy Lake, *Extended Breathing in the Garden* (*Profonde respiration dans le jardin*), 2008-2010. (Voir les détails ci-dessous.)



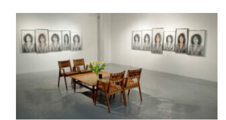
Importance et questions essentielles : Suzy Lake, *Peonies and the Lido #9* (*Les pivoines et le Lido n° 9*), 2000-2002/2010. (Voir les détails ci-dessous.)



Style et technique : Suzy Lake, *My Friend Told Me I Carried Too Many Stones #2* (*On m'a dit que je portais trop de cailloux n° 2*), 1994. (Voir les détails ci-dessous.)



Sources et ressources : Suzy Lake, *Behavioural Prints* (*Empreintes comportementales*), 1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Où voir : Vue de l'exposition *So Whose Gaze Is It Now?* (Alors, à qui appartient le regard maintenant?) tenue à la Galerie Georgia Scherman Projects de Toronto, 2012. (Voir les détails ci-dessous).

Mentions de sources des œuvres de Suzy Lake



Annual Feast (*Fête annuelle*), 1969-1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.

Are You Talking to Me? #3 (*C'est à moi que tu parles? n° 3*), 1979. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec l'aide de Art Toronto 2009 Opening Night Preview et du Fonds David Yuile et Mary Elizabeth Hodgson et Greg Latremoille, 2009 (2009/101.1-.7). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Are You Talking to Me? (*C'est à moi que tu parles?*), détail, 1978-1979. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (82/3-0282). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Lipman Still Pictures. © Suzy Lake.



As Dirk Bogarde #2 (*En Dirk Bogarde n° 2*), 2002. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



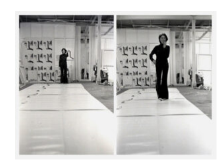
Authority Is an Attribute … part 2 (*Le pouvoir est un attribut… 2^e^ partie*), 1991. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Beauty at a Proper Distance / In Song (*La beauté à une distance acceptable/En chanson*), 2001-2002. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto. Don de l'artiste, 2015 (2015/51). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Behavioural Prints (*Empreintes comportementales*), 1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Behavioural Prints (*Empreintes comportementales*), 1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Bisecting Space, 1970. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



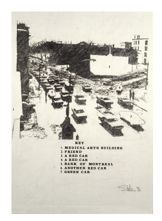
Boundaries I (*Limites I*), 1984. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Boundaries #2 (*Limites n° 2*), 1985. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Bridge (*Pont*), 1982-1983. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Car Key Drawing (*Tracé de contours de voitures*), 1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Cautioned Homes and Gardens: Barb and Janie (*Maisons et jardins mis en garde : Barb et Janie*), 1991. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1993 (EX-93-198.1-3). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Cautioned Homes and Gardens: Three Sisters (*Maisons et jardins mis en garde : trois sœurs*), 1991. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Choreographed Portrait #2 (*Portrait chorégraphié nº 2*), 1976. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



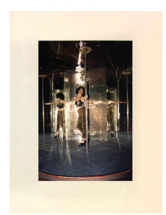
Choreographed Puppet #3 (*Marionnette chorégraphiée nº 3*), 1976/1977. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



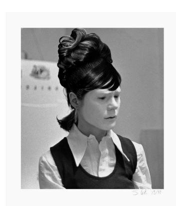
Choreographed Puppets Mural, Negative #7 (*Marionnettes chorégraphiées, murale, négatif nº 7*), 1976/2011. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



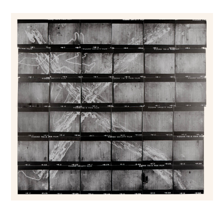
Chrysalis #2 (*Chrysalide nº 2*), 1996. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



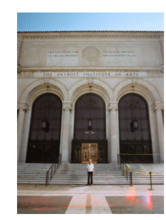
Ciccolina Bar n° 2, 1999/2000. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



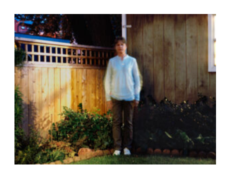
Co-Ed Magazine n° 2, 1973/1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



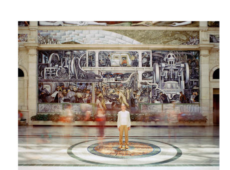
Contact X, 1973. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Extended Breathing on the DIA Steps (*Profonde respiration dans les marches du DIA*), 2012/2014. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Extended Breathing in the Garden (*Profonde respiration dans le jardin*), 2008-2010. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



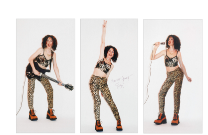
Extended Breathing in the Rivera Frescoes (*Profonde respiration dans les fresques de Rivera*), 2013/2014. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achat, fonds donnés par Donna G. Billes et Diana Billes, 2014 (2014/12). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



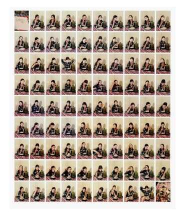
Extended Breathing at the World Trade Center (*Profonde respiration au World Trade Centre*), 2012/2014. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



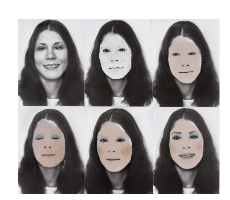
The Extended Good-bye #2 (*L'au revoir prolongé n° 2*), 2008-2009. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



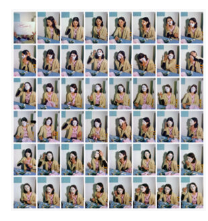
Forever Young (*Jeune à jamais*), 2000. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



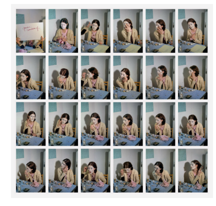
A Genuine Simulation Of… (*Une simulation authentique de…*), 1973/1974. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, don de Jared Sable, Toronto, 1993 (EX-93-399). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



A Genuine Simulation Of… No. 2 (*Une simulation authentique de… n° 2*), 1974. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, collection Saidye et Samuel Bronfman d'art canadien (1974.7). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : Christine Guest. © Suzy Lake.



Imitations of Myself #1 (*Imitations de moi-même n° 1*), 1973/2012. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Imitations of Myself #2 (Imitations de moi-même n° 2), 1973/2013. Collection de Georgia Scherman Projects. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Imitations of the Self [study #3] (*Imitations du soi [étude n° 3]*), 1973/2012. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



ImPositions nº 1, 1977. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (78/9-0028). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Brandon Clarida. © Suzy Lake.



ImPositions (*scénarimage*), 1977. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



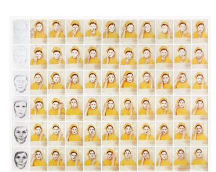
Lake Superior Via (*Lac Supérieur via*), 1973. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (74/5-0340). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Brandon Clarida. © Suzy Lake.



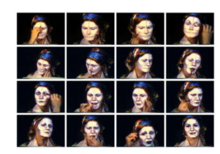
Miss Chatelaine, 1973. Collection du Metropolitan Museum of Art, New York, achat, Vital Projects Fund Inc. Don, par l'entremise de Joyce et Robert Menschel, 2017 (2017.334). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



My Friend Told Me I Carried Too Many Stones #2 (*On m'a dit que je portais trop de cailloux nº 2*), 1994. Collection de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada, Ottawa (94/5-0283). Avec l'aimable autorisation de la Banque d'art du Conseil des arts du Canada. Mention de source : Brandon Clarida. © Suzy Lake.



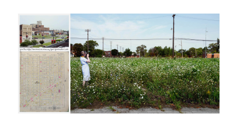
The Natural Way to Draw (*La manière naturelle de dessiner*), 1975. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Nancy Hushion, 2009 (2009/107). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



The Natural Way to Draw (*La manière naturelle de dessiner*), 1975. Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, achetée avec des fonds donnés par des membres du MBAO, 2009 (2009/26). © Suzy Lake.



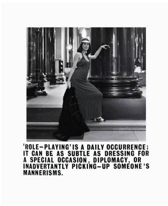
A One Hour [Zero] Conversation with Allan B. (*Une conversation d'une heure [zéro] avec Allan B*), 1973. Collection du Musée des beaux-arts de Winnipeg, don du D[r] et de Mme William F. Campbell (G-83-240). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Winnipeg. Mention de source : Ernest Mayer. © Suzy Lake.



189 Pierce Street, 1892 (*189, rue Pierce, 1892*), 2014/2016. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



On Stage (*Sur scène*), 1972 (réimprimée en 1996). Collection du Musée des beaux-arts de l'Ontario, Toronto, don de Carol et Morton Rapp, 2009 (2009/290). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



On Stage/Bank Pose (*Sur scène/Pose à la banque*), 1972/2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



On Stage (*Sur scène*), 1972-1974 (vue de l'installation, 2011). Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. Mention de source : Toni Hafkenscheid. © Suzy Lake.



Passageways (*Passages*), détail, 1982. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Peonies and the Lido #9 (*Les pivoines et le Lido n° 9*), 2000-2002/2010. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Performing Haute Couture #1 (*La haute couture en spectacle n° 1*), 2014. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



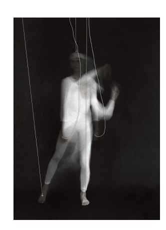
Pluck #2 (*Épilation n° 2*), 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #6 (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 6*), 1983-1984. Collection de la Art Gallery of Hamilton, don du comité de bénévoles, 1984 (84.2848). Avec l'aimable autorisation de la Art Gallery of Hamilton.© Suzy Lake.



Pre-Resolution: Using the Ordinances at Hand #8 (*Pré-résolution : utilisation des ordonnances en vigueur n° 8*), 1983/1984. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.© Suzy Lake.



Puppet Study #10 (*Étude de marionnette n° 10*), 1976. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Reduced Performing: Breathing #1 (*Performance réduite : respiration n° 1*), 2008/2011. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Reduced Performing: Breathing #5 (*Performance réduite : respiration n° 5*), 2009-2011. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Reduced Performing Crying #1 (*Performance réduite : pleurs n° 1*), 2009/2011. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Reduced Performing Series (*Série Performance réduite*), 2013. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Re-Placed Landscape (*Paysage re(m)-placé*), 1972. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



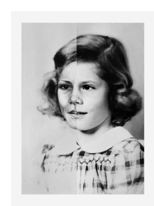
Re-Reading Recovery #1 (*Relecture de la guérison n° 1*), 1997. Collection de Osler, Hoskin & Harcourt LLP, Toronto. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Rhythm of a True Space #1 (*Rythme d'un véritable espace n° 1*), 2008. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



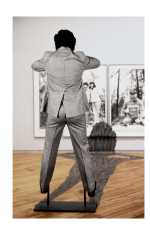
Self Portrait #1, Self Portrait #2, Self Portrait #3 (*Autoportrait n° 1, Autoportrait n° 2, Autoportrait n° 3*), 1974. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



6 Over 28 (*6 sur 28*), 1975. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



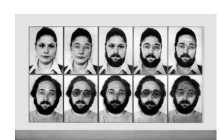
16 Over 28 (*16 sur 28*), 1975. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Standing Binocular Figure #3 [Sid] (*Figure debout aux jumelles nº 3 [Sid]*), 1992. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Suzy Lake as Françoise Sullivan (*Suzy Lake en Françoise Sullivan*), 1973-1974 (imprimée en 2012). Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Suzy Lake as Gary William Smith (*Suzy Lake en Gary William Smith*), 1973-1974. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. Mention de source : Isaac Applebaum. © Suzy Lake.



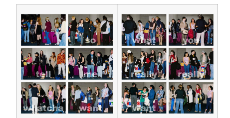
Suzy Lake as Gilles Gheerbrant (*Suzy Lake en Gilles Gheerbrant*), 1973-1975. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1975 (75-X-1141). Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



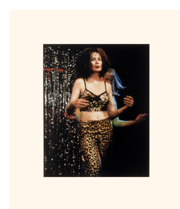
Thin Green Line (*Fine ligne verte*), 2001. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Vertical Pull #1 (*Traction verticale nº 1*), 1977. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Whatcha Really, Really Want (*Ce que tu veux vraiment, vraiment*), 2003. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



You Really Like Me #1 (*Tu m'aimes vraiment nº 1*), 1998. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Your Field of Contestants This Weeks's Top Ten and Voting Material (*Votre vivier de concurrents, les dix meilleurs de la semaine et le matériel de vote*), 2004. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.

Mentions de sources des photographies et des œuvres d'autres artistes



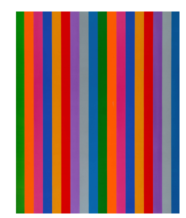
Al Riverso (cousin), 2004, par Sara Angelucci. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Sara Angelucci. © Sara Angelucci.



Authorization (*Autorisation*), 1969, par Michael Snow. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1969 (15839). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts du Canada. © Michael Snow.



Barrage routier des Teme-Augama Anishinabai, 1988, photographie de Brian Back. Avec l'aimable autorisation de Brian Back et Ottertooth.com. © Brian Back.



Bi-sériel vert-bleu, 1967, par Guido Molinari. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, achat, legs Horsley et Annie Townsend (1981.98). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : Christine Guest. © Succession de Guido Molinari / SOCAN (2020).

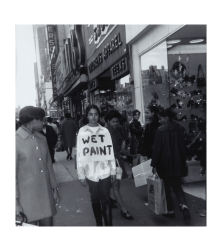


Blood and Feathers [2] (*Sang et plumes [2]*), 1974, par Ana Mendieta. Collection de la succession d'Ana Mendieta. Avec l'aimable autorisation de la Galerie Lelong and Co., New York. © Succession d'Ana Mendieta / SOCAN (2020).

Carving: A Traditional Sculpture (*Tailler : une sculpture traditionnelle*), détail, 1972, par Eleanor Antin. Collection du Art Institute of Chicago, Twentieth-Century Discretionary Fund (1996.44). Avec l'aimable autorisation de la Eleanor Antin and Ronald Feldman Gallery, New York. © Eleanor Antin.



Catalysis III (*Catalyse III*), photographie n° 2 de 3, 1970, par Adrian Piper. Collection de la Generali Foundation, Autriche, 2003 (GF0003364.00.0-2003) – prêt permanent au Museum der Moderne Salzburg, Autriche. Avec l'aimable autorisation de la Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin. © Generali Foundation et Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



Catalysis III (*Catalyse III*), photographie n° 3 de 3, 1970, par Adrian Piper. Collection de la Generali Foundation, Autriche, 2003 (GF0003364.00.0-2003) – prêt permanent au Museum der Moderne Salzburg, Autriche. Avec l'aimable autorisation de la Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin. © Generali Foundation et Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



La chorégraphe torontoise Amelia Ehrhardt recrée *Choreographed Puppets* (*Marionnettes chorégraphiées*), 2014, photographie de Nicholas Lachance. Avec l'aimable autorisation de Nicholas Lachance.



Cleaning the Drapes (*Nettoyer les rideaux*), 1967-1972, par Martha Rosler. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de Martha Rosler et Mitchell-Innes & Nash, New York. © Martha Rosler.



Danse dans la neige, 1948, par Françoise Sullivan. Images tirées de l'album *Danse dans la neige*, publié à Montréal en cinquante exemplaires, S.l. Images Ouareau, 1977. Avec l'aimable autorisation de l'artiste. © Françoise Sullivan / SOCAN (2020).



Dessin architectural du projet de logement Jeffries, s.d., par Amedeo Leone, la Burton Historical Collection, Detroit Public Library (bh000006). Avec l'aimable autorisation de la Detroit Public Library.



Documentation des premières réunions de la Toronto Photographers' Co-operative, 1978. Collection de la Gallery TPW, Toronto. Avec l'aimable autorisation de la Gallery TPW.



Emily Dickinson Plate (*L'assiette d'Emily Dickinson*), 1979, par Judy Chicago. Collection du Brooklyn Museum, don de la Elizabeth A. Sackler Foundation (2002.10-PS-34). Avec l'aimable autorisation de Judy Chicago. Mention de source : Donald Woodman. © Judy Chicago / SOCAN (2020).



Eye Body #21 (*Corps-œil nº 21*), 1963, par Carolee Schneemann. Collection du Museum of Modern Art, New York, don de l'artiste (1780.2015.5). Avec l'aimable autorisation de la Carolee Schneemann Foundation. © Succession de Carolee Schneeman / SOCAN (2020).



If You Knew Suzy #1 (*Si vous connaissiez Suzy nº 1*), 1976/2008, par Bill Jones. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Paul Petro Contemporary Art. © Bill Jones.



If You Knew Suzy #2 (*Si vous connaissiez Suzy nº 2*), 1976/2008, par Bill Jones. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation du Paul Petro Contemporary Art. © Bill Jones.



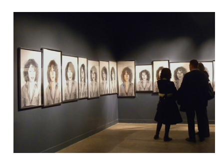
Image de l'artiste-poète-activiste Roy Kiyooka dans la performance *Poetry/Slides/Video* (*Poésie/diapositives/vidéo*) à Véhicule Art Inc., en 1973. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.



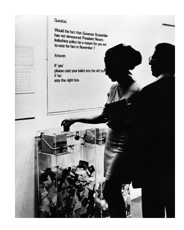
In Media Res, 1998, par Michael Snow. Collection du Centre national des arts plastiques, Ministère de la Culture, Paris, achat, 1999 (FNAC 991014 (1 à 6). Avec l'aimable autorisation du Centre national des arts plastiques, Ministère de la Culture. © Michael Snow/Cnap.



Meryl I, 2010, par Meryl McMaster. Collection de l'artiste. Avec l'aimable autorisation de la Stephen Bulger Gallery et Pierre-François Ouellette art contemporain. © Meryl McMaster.



Mise en espace de l'œuvre *Are You Talking to Me?* (*C'est à moi que tu parles?*) aux Oakville Galleries, 2010. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



MoMA Poll (*Le sondage du MoMA*), 1970, par Hans Haacke. Collection du Museum of Modern Art, New York. Avec l'aimable autorisation de la Hans Haacke and Paula Cooper Gallery. © Hans Haacke / SOCAN (2020).



The Mythic Being, Cycle I: 11/63 (*L'être mythique, cycle I : 11/63*), 1973, annonce dans le *Village Voice* du 29 novembre 1973, nº 3 de 17. Collection du Museum of Modern Art, New York, achetée avec des fonds donnés par Donald L. Bryant, Jr., Agnes Gund, Marlene Hess et James D. Zirin, Marie-Josée et Henry R. Kravis, Donald B. Marron, la Edward John Noble Foundation, Katherine Farley et Jerry Speyer, et le Committee on Drawings Funds in honor of Kathy Fuld (1120.2009.1-17). Avec l'aimable autorisation du Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



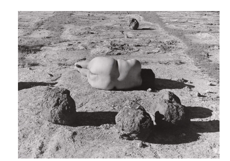
The Mythic Being, Cycle I: End of Cycle (*L'être mythique, cycle I : fin du cycle*), 1974, annonce dans le *Village Voice* du 26 septembre 1974, nº 13 de 17. Collection du Museum of Modern Art, New York, achetée avec des fonds donnés par Donald L. Bryant, Jr., Agnes Gund, Marlene Hess et James D. Zirin, Marie-Josée et Henry R. Kravis, Donald B. Marron, la Edward John Noble Foundation, Katherine Farley et Jerry Speyer, et le Committee on Drawings Funds in honor of Kathy Fuld (1120.2009.1-17). Avec l'aimable autorisation du Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



The Mythic Being, Cycle II: 12/63 (*L'être mythique, cycle II : 12/63*), 1974, annonce dans le *Village Voice* du 30 décembre 1974, nº 16 de 17. Collection du Museum of Modern Art, New York, achetée avec des fonds donnés par Donald L. Bryant, Jr., Agnes Gund, Marlene Hess et James D. Zirin, Marie-Josée et Henry R. Kravis, Donald B. Marron, la Edward John Noble Foundation, Katherine Farley et Jerry Speyer, et le Committee on Drawings Funds in honor of Kathy Fuld (1120.2009.1-17). Avec l'aimable autorisation du Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



The Mythic Being, Cycle II: 10/13/61 (*L'être mythique, cycle II : 10/13/61*), 1974, annonce dans le *Village Voice* du 31 octobre 1974, nº 14 de 17. Collection du Museum of Modern Art, New York, achetée avec des fonds donnés par Donald L. Bryant, Jr., Agnes Gund, Marlene Hess et James D. Zirin, Marie-Josée et Henry R. Kravis, Donald B. Marron, la Edward John Noble Foundation, Katherine Farley et Jerry Speyer, et le Committee on Drawings Funds in honor of Kathy Fuld (1120.2009.1-17). Avec l'aimable autorisation du Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © Adrian Piper Research Archive (APRA) Foundation Berlin.



Nature Self-Portrait #1 (*Autoportrait de la nature nº 1*), 1996, par Laura Aguilar. Collection du J. Paul Getty Museum, Los Angeles, achetée avec des fonds donnés par le Photographs Council (2019.19.1). Avec l'aimable autorisation du J. Paul Getty Museum. © Trust de Laura Aguilar Trust de 2016.



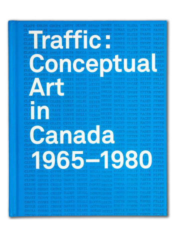
Nature Self-Portrait #2 (*Autoportrait de la nature nº 2*), 1996, par Laura Aguilar. Collection du J. Paul Getty Museum, Los Angeles, achetée avec des fonds donnés par le Photographs Council (2019.19.2). Avec l'aimable autorisation du J. Paul Getty Museum. © Trust de Laura Aguilar Trust de 2016.



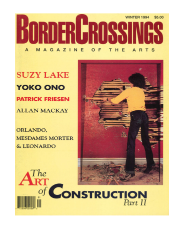
Oshawa, A History of Local 222, 1938-45 [Part 2, #3 of 6] (*Oshawa, une histoire de la section locale 222, 1938-1945 [2e partie, nº 3 de 6]*), 1982-1983, par Carole Condé et Karl Beveridge. Collection du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, achat 1989 (EX-89-88). Avec l'aimable autorisation des artistes. © Carole Condé et Karl Beveridge.



Page couverture, *Suzy Lake*, 2018. © Steidl GmbH & Co. OHG, Göttingen, Allemagne.



Page couverture de *Traffic: Conceptual Art in Canada 1965-1980*, 2012. © Musée des beaux-arts de l'Alberta, Justina M. Barnicke Gallery et le Musée des beaux-arts de Vancouver.



Page couverture du *Border Crossings Magazine nº 49*, janvier 1994. Avec l'aimable autorisation Border Crossings Magazine. © Border Crossings Magazine.



Page couverture du *Border Crossings Magazine nº 132*, décembre 2014. © Border Crossings Magazine.



Pillage sur la 12e rue, émeutes de Détroit, 24 juillet 1967. Collection de la Walter P. Reuther Library, Archives of Labor and Urban Affairs, Wayne State University, Détroit (25996). Avec l'aimable autorisation de la Walter P. Reuther Library, Archivers of Labour and Urban Affairs.



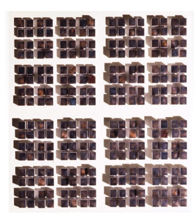
Photo de mariage de Helen et Robert Marx, 1944. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.



Photograph of "Slant Board" Performance at the Stedelijk Museum (*Photographie de la performance « Planche inclinée » au Stedelijk Museum*), 1982, par Simone Forti. Collection du Museum of Modern Art, New York, Committee on Media and Performance Art Funds (1762.2015.2). © Museum of Modern Art, New York.



Rectangle blanc, 1959, par Guido Molinari. Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, don de Marc Bellemare (2015.319). Avec l'aimable autorisation du Musée des beaux-arts de Montréal. Mention de source : Christine Guest. © Succession de Guido Molinari / SOCAN (2020).



Relief Construction No. 20 (*Construction de reliefs nº 20*), v.1964, par David Barr. Collection du Detroit Institute of Arts, Museum Collection Purchase Prize et Albert Kahn Associated Architects et Engineers Purchase Prize, 54th Annual Exhibition for Michigan Artists, 1964 (64.143). Avec l'aimable autorisation du Detroit Institute of Arts.



Réunion chez Véhicule Art Inc., Montréal, v.1972-1973. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.



Self-portrait (*Autoportrait*), v.1983, par Michael Mitchell. © Succession de Michael Mitchell.



S.O.S. Starification Object Series [Back] (*S.O.S. Série d'objets de starification [dos]*), 1974, par Hannah Wilke. Collection du Solomon R. Guggenheim Museum, New York, achetée avec des fonds offerts par le Photography Committee et la Judith Rothschild Foundation, 2001 (2001.32.2). Avec l'aimable autorisation du Solomon R. Guggenheim Museum. © Succession de Hannah Wilke / VAGA at Artists Rights Society (ARS), New York / SOCAN, Montréal (2020).



Suzy Lake à Montréal, v.1973, photographie de Tom Dean. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.



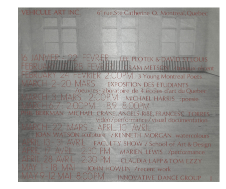
Suzy Lake dans son atelier de la rue Craig, v.1970. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects.



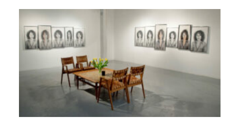
Untitled [Your Body is a Battleground] (*Sans titre [Ton corps est un champ de bataille]*), 1989, par Barbara Kruger. Collection de la Broad Art Foundation, Los Angeles, 1989 (F-KRUG-1F89.17). Avec l'aimable autorisation de la Broad Art Foundation. © Barbara Kruger.



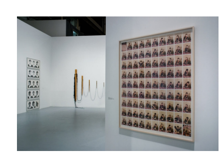
Untitled [Yvonne Rainer, The Mind Is a Muscle] (*Sans titre [Yvonne Rainer, L'esprit est un muscle]*), 11 avril 1968, par Peter Moore. Collection de Barbara Moore. Avec l'aimable autorisation de la Paula Cooper Gallery, New York. © 2020 Barbara Moore / Licenciée par la VAGA à la Artists Rights Society (ARS), New York.



Véhicule Art Inc., Montréal, Québec, 1974, par Allan Bealy. Bibliothèque de l'Université Concordia, collection spéciale, Montréal (A05280). Avec l'aimable autorisation de la Bibliothèque de l'Université Concordia, collection spéciale. © Allan Bealy.



Vue de l'exposition *So Whose Gaze Is It Now?* (Alors, à qui appartient le regard maintenant?) tenue à la Galerie Georgia Scherman Projects de Toronto, 2012. Collection de Georgia Scherman Projects. Avec l'aimable autorisation de Suzy Lake et Georgia Scherman Projects. © Suzy Lake.



Vue de l'exposition *WACK! Art and the Feminist Revolution* (WACK! L'art et la révolution féministe), tenue du 4 mars au 16 juillet, 2007 au Geffen Contemporary at Museum of Contemporary Art, Los Angeles, photographie de Brian Forrest. Avec l'aimable autorisation du Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

L'ÉQUIPE

Éditrice
Sara Angel

Directrice de la rédaction et du programme d'éducation
Jocelyn Anderson

Directrice de la rédaction en français
Annie Champagne

Directrice du site Web et de la mise en page
Simone Wharton

Réviseure
Rosemary Shipton

Réviseure linguistique (anglais)
Chandra Wohleber

Correctrice d'épreuves (anglais)
Barbara Czarnecki

Traductrice
Christine Poulin

Réviseure linguistique (français)
Annie Champagne

Correctrice d'épreuves (français)
Ginette Jubinville

Adjointe principale à la recherche iconographique
Emily Putnam

Conception de la maquette du site
Studio Blackwell

COPYRIGHT

Institut de l'art canadien
Collège Massey, Université de Toronto
4, place Devonshire
Toronto (ON) M5S 2E1

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives Canada

Titre: Suzy Lake : sa vie et son œuvre / Erin Silver.
Noms: Silver, Erin, 1983- auteur. | Lake, Suzy. Photographies. Extraits | Institut de l'art
canadien, organisme de publication.
Description: Publié aussi en anglais sous le titre : Suzy Lake: life & work.
Identifiants: Canadiana 20210128755 | ISBN 9781487102500 (PDF) | ISBN 9781487102494 (HTML)
Vedettes-matière: RVM: Lake, Suzy. | RVM: Lake, Suzy–Critique et interprétation. | RVM: Femmes
photographes–Canada–Biographies. | RVMGF: Biographies.
Classification: LCC TR140.L35 S5514 2021 | CDD 779.092–dc23